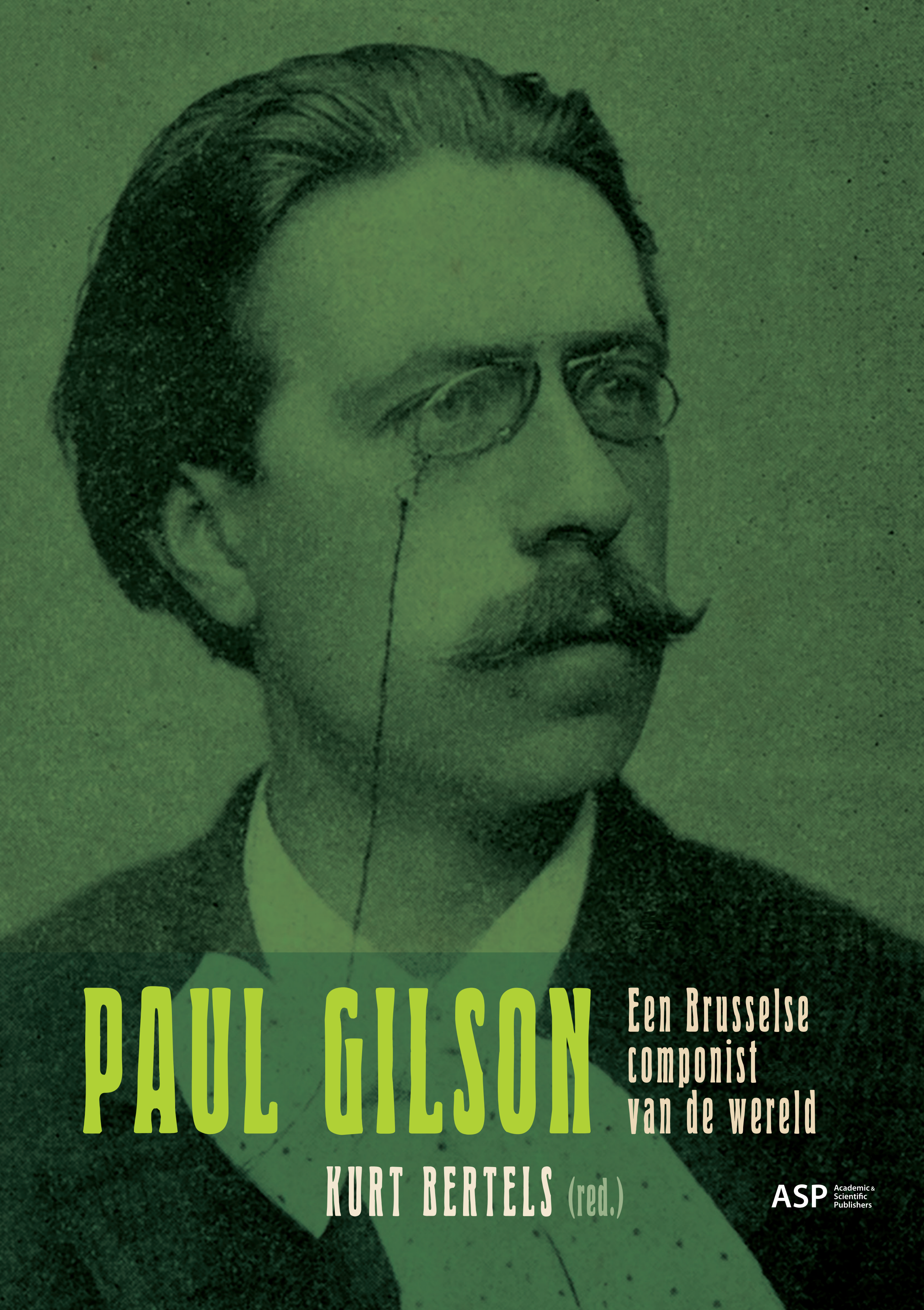


PAUL GILSON

Een Brusselse componist van de wereld

KURT BERTELS (red.)

ASP Academic & Scientific Publishers

PAUL GILSON (1865 –1942)

Een Brusselse componist van de wereld

Kurt Bertels (red.)

Aan deze publicatie ging een onafhankelijke peer-reviewprocedure vooraf, waarbij het manuscript beoordeeld werd door twee referenten. Bij Boekenbank is het werk aangemeld met het label GPRC (Guaranteed Peer Review Content). Dit label werd ontwikkeld door Boek.be en wordt toegekend aan publicaties die voldoen aan de criteria van het VABB (Vlaams Academisch Bibliografisch Bestand).

Omslagontwerp: Jan Hendrickx
Boekverzorging: Karien Sticker

(Academic and Scientific Publishers nv)
Keizerslaan 34
1000 Brussel
Tel. +32 (0)2 289 26 56
Fax +32 (0)2 289 26 59
E-mail info@aspeditions.be
www.aspeditions.be

DOI: 10.46944/9789461174277

ISBN 978 94 6117 397 3 (Print)
ISBN 978 94 6117 427 7 (E-PDF)
ISBN 978 94 6117 428 4 (Epub)

NUR 662
Wettelijk depot D/2023/11.161/013

INHOUD

‘Avec le recul du temps on commence à mesurer toute l’ampleur et la diversité du rôle joué dans notre art musical par Paul Gilson...’

Gaston Brenta*

* (Paul Gilson, La Renaissance du Livre, 1965, p. 7)

DANKWOORD

Deze bundel is het resultaat van teamwork. Als redacteur ben ik trots op een geslaagde samenwerking tussen de instellingen LUCA School of Arts/KU Leuven, het Orpheus Instituut, Koninklijk Conservatorium van Brussel, de Vrije Universiteit Brussel en University of Toronto. Van deze verschillende wetenschappelijke instellingen kon ik rekenen op experten met uiteenlopende expertises. Van in het begin hebben zij, ondanks hun eigen drukke academische en/of artistieke projecten, de urgentie voor een studie over Paul Gilson en mijn drijvende kracht achter dit boek ten volle ondersteund. Daarom gaat een bijzondere dank vooreerst uit naar alle auteurs voor hun waardevolle bijdragen. Zij hebben het niet nagelaten om met een bijzondere invalshoek een nieuw wetenschappelijk en artistiek begrip te bieden van het leven en werk van componist Gilson. Ik bedank van harte de auteurs (in de volgorde van de hoofdstukken) voor deze inspirerende samenwerking: Jaak Van Holen, dr. Kristin Van den Buys, dr. Luc Vertommen, Jurgen De Pillecyn, dr. Bruno Forment, dr. Jeroen Billiet en dr. Steven Vande Moortele.

Namens het hele team een uitdrukkelijke dank aan ASP Editions, en in het bijzonder manager Bart Derwael en productiecoördinator Levi Deblauwe, om deze uitgave mogelijk te maken en hiermee een niet vanzelfsprekende interesse te tonen voor het muziekhistorische onderzoeksveld. Mede dankzij jullie slagen wij erin om nieuwe perspectieven over de Belgische muziekgeschiedenis uit te dragen. Dank voor jullie hulp bij praktische beslommeringen en voor de vlotte samenwerking. Hierbij wil ik ook stilstaan bij de constructieve feedback en de vele suggesties van de (anonieme) reviewers die ons hebben uitgedaagd om dit boek naar een hoger niveau te tillen. Ik bedank graag dr. Marten Noorduin (Musikhochschule Lübeck) voor het proeflezen van verschillende teksten.

Wij zijn ook enkele instellingen dankbaarheid verschuldigd voor de financiering van dit boek: een welgemeende dank aan LUCA School of Arts, het Koninklijk Conservatorium Brussel, Kunstplatform Brussel en de Vrije Universiteit Brussel.

Het is niet verrassend dat het Gilsononderzoek ook gepaard ging met heel wat bibliotheek- en archiefbezoeken. Hierbij mochten wij telkens rekenen op de deskundige assistentie van bibliothecarissen en archiefmedewerkers. Voor die zeer gewaardeerde

hulp richt ik namens het volledige team veel dank aan de bibliotheken van Opera Ballet Vlaanderen, het FelixArchief, het Letterenhuis en de Universiteitsbibliotheek Gent. Uitdrukkelijke dank gaat naar dr. Johan Eeckeloo, bibliothecaris van de muziekbibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Brussel, voor zijn hulp bij het raadplegen van het Fonds Paul Gilson. Ook een welgemeende dank aan bibliothecaris Jan Dewilde, voor zijn hulpvaardigheid bij het opzoekingswerk in de Bibliotheek, Archief en Documentatiecentrum Koninklijk Conservatorium Antwerpen. Ik maak ook van de gelegenheid gebruik om Jan Dewilde, als coördinator van het Studiecentrum voor Vlaamse Muziek (SVM), te bedanken voor zijn niet aflatende steun tijdens dit boekproject en om in de beginfase van het traject enkele hoofdstukken mee te hebben gelezen en van commentaren te voorzien. Ook musicologe Nadejda Vassilieva uit Sint-Petersburg zijn we erg dankbaar. Enkele decennia geleden heeft zij zich in Sint-Petersburg erg behulpzaam opgesteld door heel wat bibliotheek- en archiefdeuren te openen in een land waar wij letterlijk analfabeten zijn. Deze hulpvaardigheid heeft ons waardevolle historische bronnen opgeleverd. Dank aan Hugo Sledsens, Johan Favoreel en Guido Defever voor hun hulp bij het terugvinden van waardevolle archiefstukken in het VRT-archief.

Tot slot wil ik iedereen bedanken die op een of andere manier – misschien zonder het zelf te beseffen – een bijdrage heeft geleverd aan de realisatie van dit boek.

Kurt Bertels
December 2022

ILLUSTRATIES EN MUZIEKVOORBEELDEN

DEEL I: PAUL GILSON IN ZIJN CONTEXT

Een biografisch panorama

FIGUUR 1: Paul Gilson, foto uit 1892, 'A mon ami N. Daneau affectueux souvenir', aan zijn vriend Nicolas Daneau als aandenken, collectie Letterenhuis, Antwerpen. G399/P, nr.73496.

FIGUUR 2: foto van de jonge Gilson (voor 1900) met op de achterkant van de foto het opschrift 'A mon bon camarade J.de Backe', Archief Letterenhuis, Antwerpen, G 399/P, nr.7232.

FIGUUR 3: Paul Gilson, borststuk rechts zijdelings aanzicht met pince-nez op de neus. Foto uit 1935 uit het archief van Renaat Veremans. Archief Letterenhuis, Antwerpen, G/399/P, nr.73496.

FIGUUR 4: bij de begrafenis van Paul Gilson, Archief Cegesoma, nr. 11608. Foto uit het dagblad Volk en Staat van 8 april 1942.

Paul Gilson: vader van de blaasmuziek

FIGUUR 1: werken voor harmonie en fanfare in de werkenlijst van Arthur Meulemans uit 1955.

FIGUUR 2: voorbeeld van een zelfgemaakte werkenlijst door Paul Gilson, archief Letterenhuis, Antwerpen.

FIGUUR 3: een van de vier losse partijen die bewaard bleven van de processiemars *La Fête Dieu*, Fonds Paul Gilson, Conservatoire royal de Bruxelles, farde schetsen en fragmenten. Met zekerheid één van de vele korte jeugdwerken van Gilson voor fanfare.

FIGUUR 4: foto van de Fanfare Sint-Cecilia uit Ruisbroek uit 1904. De foto werd genomen nadat de fanfare in Brussel onder leiding van Cantillon (5e van links onderaan met het diploma (?)) diverse prijzen behaalde tijdens de Internationale wedstrijd van de 'Phalange Artistique'. De Fanfare Sint-Cecilia behaalde in de derde afdeling, (2e section Belge) een eerste prijs met éénparigheid van stemmen en de felicitaties van

de jury voor dirigent Cantillon. Bron: Le Petit Blue, 1904, Stadsarchief Brussel. Foto: archief Koninklijke Fanfare Sint-Cecilia Ruisbroek.

FIGUUR 5: eerste thema (mm. 29-32) (*Eleusinies*), een zacht en zangerig thema in bel-cantostijl met een eenvoudige vierstemmige begeleiding en een opmerkelijke nadruk op de vierde tel in de baslijn.

FIGUUR 6: virtuoos en ritmisch tweede thema (mm. 56-59) (*Eleusinies*) met levendige ritmische en dynamische contrasten in de begeleiding in de derde en vierde maat van het thema.

FIGUUR 7: derde thema (mm. 113-116) (*Eleusinies*), in een opera-achtige en triomfalistische stijl.

FIGUUR 8: eerste thema (mm. 23-26) (*Ouverture du Pirate*) met de virtuoze melodielijn in de eerste bugels en een staccatobegeleiding in de binnenstemmen. In maat drie en vier spelen de middenstemmen en de trombones de akkoorden.

FIGUUR 9: melodisch tweede thema (mm. 63-70) (*Ouverture du Pirate*) in de bugels begeleid door tegentellen in de binnenstemmen en een baslijn in staccato die een korte aanvulling geeft op het hoofdthema aan het einde van de muzikale zin.

FIGUUR 10: derde thema (mm. 89-92) (*Ouverture du Pirate*), een luide tutti-passage met veel ritmische vitaliteit, breeknoten en een chromatisch dalende lijn in de bugels boven een aangehouden basnoot.

FIGUUR 11: de ‘Wagneriaanse episode’ (mm. 129-150) uit de *Ouverture du Pirate* met een hoofdrol voor het orkestkoper: trompetten, hoorns en trombones.

FIGUUR 12: eerste bladzijde uit de *Ouverture du pirate* voor fanfareorkest, manuscript, Letterenhuis Antwerpen, G 399.

FIGUUR 13: de Union des Fanfares uit Jette bij hun 25-jarig bestaan in 1898 voor de herberg van Pierre (‘Jan-Sus’) VandenHoutte. In het midden (onder het vaandel) dirigent Hubert S’Jongers. Pierre Vanden Houtte was onderdirigent van de fanfare vanaf 1892. Samen met zijn vader en zijn broers François en Jean-Baptiste hadden zij in 1873 de Union des Fanfares gesticht als afscheuring van de Société Philharmonique. Pierre (of Jan-Sus) was ook herbergier en zijn café aan de Stationsstraat in Jette was meer dan 80 jaar lang het lokaal van de Union des Fanfares. Bron: archief van de Gemeente Jette.

FIGUUR 14: cadens (m. 115) voor twee bugels en euphonium uit *La Chasse*.

FIGUUR 15: cadens (m. 288) voor es-bugel (of sopraansaxofoon) uit de *Fantaisie Napolitaine*.

DEEL II: PAUL GILSON EN DIMENSIES VAN ZIJN WERK

Prinses Zonneschijn: ontstaan, analyse en weerklank van een totaalkunstwerk

FIGUUR 9: Albert Dubosqs 'Les jardins du château de Rayon de Soleil' (Munt, Brussel, 1905). Uiterst rechts herkennen we een hergebruikt decorstuk dat oorspronkelijk voor Chaussons Le Roi Arthus (1903) werd gemaakt. Anonieme foto in Musica. Orpheus Instituut, Gent.

FIGUUR 10: Dubosqs 'Binnenzicht eener vestiging' (KVO, Antwerpen, 1907) kostte 7806 Belgische frank en deed tevens dienst in het eerste bedrijf van Lohengrin. Foto van L. Jacqmain, 1909. FelixArchief, Antwerpen.

FIGUUR 11: Dubosqs 'Mastbosch' (KVO, 1907) kostte de KVO 2722 frank, maar de hut van Walpra (rechts op de foto) beviel De Mont geenszins: 'Met hut is een primitieve Germaansche woning bedoeld! Niet zulk een nest in stroo!' Foto van Jacqmain, 1909. FelixArchief.

FIGUUR 12: Dubosqs 'Bosch' (KVO, 1907) kostte 6724 frank. Het werd ter hoogte van het derde plan afgesloten door een 'doorschijnend boschdoek', met meteen daarachter een 'zwartdoek' dat bij de transformatie werd opgetrokken, om op het vierde plan een (hier onzichtbaar) 'achterdoek met kasteel' te openbaren. Foto van Jacqmain, 1909. FelixArchief.

FIGUUR 13: instructies van Pol de Mont aan Fé Derickx voor de KVO-opvoering van 2018. Letterenhuis.

FIGUUR 14: het slottafereel in de KVO, 1942, met deels nieuwe decors van Lode Ivo (architectuur), deels oud materiaal van Dubosq (boom met gebladerte). Koninklijk Conservatorium Antwerpen, Fonds Berthe Van Hyffte.

'Curieusement écrit, mais horriblement exécuté': Gilsons *Petite Suite* in de context van de Belgische hoornschool

FIGUUR 1: Paul Gilson: *Scherzo* pour 4 Cors Chromatiques, trio.

FIGUUR 2: L. Du Bois: *Grand Octuor* pour huit Cors Chromatiques N° 3 (1894).

FIGUUR 3: P. Gilson: *Scherzo* pour quatre cors chromatiques.

FIGUUR 4: P. Gilson, *Petite Suite*: 'Allegretto moderato'

Paul Gilson en de saxofoon

FIGUUR 1: de eerste pagina uit de symfonische orkestversie van Paul Gilsons saxofoonconcerto (1902).

OVER DE AUTEURS

DR. KURT BERTELS studeerde klassieke saxofoon in de klas van Norbert Nozy aan het Koninklijk Conservatorium Brussel. Als solist en als lid van kamermuziekensembles als het Kugoni Trio, Anemos Saxofoonkwartet en Duo Eolienne concerteert hij en werkt hij mee aan cd-, radio-, en televisieopnames in binnen- en buitenland. Hij werkt regelmatig samen met hedendaagse (Belgische) componisten en gaf al meer dan 50 compositieopdrachten. In 2012 ontving hij de UBC-medaille en in 2018 de Fuga Trofee van de Unie van de Belgische Componisten.

Als onderzoeker focust Bertels op de negentiende- en vroegtwintigste-eeuwse saxofoonpraktijk. In 2020 behaalde hij zijn doctoraat in de kunsten aan de Vrije Universiteit Brussel met zijn proefschrift over de Brusselse saxofoonklas (1867-1904). Hij publiceerde zijn monografie *Een ongehoord geluid* (ASP Editions, 2020) en stelde zijn historisch geïnformeerde saxofoonpraktijk voor aan de hand van twee cd's: *The Saxophone in 19th-Century Brussels* en *Works for Saxophone and Orchestra by Paul Gilson* (Etcetera Records, 2020). Momenteel werkt hij als postdoctoraal onderzoeker aan LUCA School of Arts Campus Lemmens (Geassocieerde Faculteit Kunsten/KU Leuven).

DR. JEROEN BILLIET studeerde hoorn in de klas van Luc Bergé aan de Koninklijke Conservatoria van Gent en Brussel. Hierna vervolmaakte hij zich bij Froydis Ree Wekre en specialiseerde hij zich in historische instrumenten bij o.a. Claude Maury en Anthony Halstead. Hij was actief als solo-hoorn bij *les Musiciens du Louvre-Grenoble*, *Il Fondamento* en *Insula Orchestra*. Momenteel is hij solist bij *le Concert d'Astrée*, *les Talens Lyriques* en *B'Rock Gent*. Met topensembles en als solist concerteert hij met historische en moderne hoorntypes waarbij hij focust op een brede waaier aan muziekstijlen en -genres. Hij speelde tijdens de meeste Europese muziekfestivals en realiseerde meer dan zeventig cd- en dvd-opnames.

In 2008 verwierf Billiet con brio de titel Laureaat van het Orpheus Instituut, en in 2021 het doctoraat in de kunsten aan de Universiteit Gent met zijn proefschrift over de Gentse hoornschool tijdens de Belle Epoque. In 2019 was hij gastheer van het *51st International Horn Symposium* waarmee hij meer dan 700 hoornisten uit veertig verschillende landen naar de Gentse binnenstad lokte. In 2019 ontving hij van de *International Horn Society* de prestigieuze Punto-Award voor zijn internationale carrière als speler, docent en onderzoeker. Hij is actief aan de Koninklijke Conservatoria van Gent en Antwerpen en sinds 2021 hoofdvakdocent hoorn aan het Koninklijk Conservatorium Brussel.

JURGEN DE PILLECYN studeerde vanaf 1986 aan het Koninklijk Conservatorium Brussel waar hij verschillende eerste prijzen behaalde (fuga 1989). In 2000 rondde hij zijn studies af met zowel een Master in Muziekschriftuur als in Compositie bij Rafaël D'Haene. Naast zijn studies behaalde hij een Master in de Muziekwetenschappen aan de KU Leuven met een thesis over de invloed van Robert Schumann op Johannes Brahms. Sinds 1989 doceert hij muziekschriftuur en compositie aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel en muziekgeschiedenis aan de Muziekacademie van Schaarbeek. Zijn composities worden regelmatig uitgevoerd in binnen- en buitenland en bestrijken alle genres: liederen (in het Nederlands, Frans, Duits), kamermuziek (waaronder drie strijkkwartetten en een sextuor), orkestmuziek (ook een concerto voor klarinet), muziek voor solo-instrumenten en koor. In 2018 werd zijn Oratorium *Brieven uit de ziel* bij verschillende gelegenheden uitgevoerd in België en de Verenigde Staten. Hij gaf masterclasses aan verschillende hogescholen en universiteiten in Italië en de Verenigde Staten. De Pillecyn is lid van het Robert Schumann Gesellschaft Düsseldorf en Alumnus van de Académie Royale de Belgique.

DR. BRUNO FORMENT is hoofdonderzoeker aan het Orpheus Instituut, waar hij de *Resounding Libraries*-onderzoekscluster leidt rond de recent aangeworven bibliotheek van barokmusicus Ton Koopman. Eerder was hij onderzoeker aan de Universiteit Gent, de University of Southern California en bij CEMPER, doceerde hij aan de Vrije Universiteit Brussel, KU Leuven en de Koninklijke Conservatoria van Brussel en Gent, en werkte hij als artistiek directeur, coördinator en dramaturg bij orkesten, conservatoria en erfgoedcentra. Hij is de auteur en redacteur van *(Dis)embodying Myths in Ancient Régime Opera* (Leuven University Press, 2012), *Theatrical Heritage: Challenges and Opportunities* (Leuven University Press, 2015), *Zwanenzang van een illusie: de historische toneeldecors van de Schouwburg Kortrijk* (KGOKK, 2016), *Literature and Music* (Cahier voor Literatuurwetenschap, 2018) en *Droomlanders: tovenaars van het geschilderde toneeldecor* (Davidsfonds/CEMPER, 2021). Deze werken en zijn tientallen essays over opera, uitvoeringspraktijk en theatererfgoed werden bekroond met meerdere onderscheidingen en vormden de basis van muziekproducties en beleidsmaatregelen.

DR. STEVEN VANDE MOORTELE doceert muziektheorie en -analyse aan de Faculty of Music van de University of Toronto (Canada), waar hij ook actief is als vice-decaan onderzoeksbeleid en directeur van het Centre for the Study of Nineteenth-Century Music. Tot zijn onderzoeksgebieden behoren muzikale vormtheorie, analyse van grootschalige instrumentale muziek van de late achttiende tot de vroege twintigste eeuw, en de muziek van Richard Wagner en Arnold Schönberg. Hij is de auteur of editor van meerdere boeken, waaronder *Two-Dimensional Sonata Form* (Leuven University Press, 2009), *Formal Functions in Perspective* (i.s.m. Julie Pedneault-Deslauriers and

Nathan Martin; University of Rochester Press, 2015), *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner* (Cambridge University Press, 2017), *Robert Schumann: Szenen aus Goethes Faust* (Leuven University Press, 2020), en *Wagner Studies* (in voorbereiding, Cambridge University Press).

DR. KRISTIN VAN DEN BUYS studeerde musicologie aan de UGent (1984) en behaalde kwalificaties in Muziektheorie aan het Koninklijk Conservatorium van Antwerpen en het voormalige Lemmensinstituut (1989-1991). Tussen 1990 en 2000 was ze verbonden als cultureel medewerker aan Radio 3, de toenmalige zender voor klassieke muziek van de VRT en voorloper van KLARA. Haar PhD (KU Leuven 2004) handelde over het muzikale modernisme in Vlaanderen tijdens het interbellum.

Van den Buys publiceerde vooral over het muziekleven in Vlaanderen en over de geschiedenis van de Belgische radio en haar orkesten. Tussen 2006 en 2020 was ze Hoofd Onderzoek aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel. Momenteel is ze er docent en senior onderzoeker. Sinds 2014 is ze professor muziekgeschiedenis aan de Vrije Universiteit Brussel.

JAAK VAN HOLEN studeerde muziekpedagogie aan het Lemmensinstituut (nu LUCA School of Arts) in Leuven en muziekwetenschap aan de KU Leuven waar hij promoveerde met een licentiaatsverhandeling over *La Mer*, vierdelige symfonische compositie van Paul Gilson. Tot 2012 doceerde hij muziekopvoeding aan de normaalscholen van Sint-Niklaas (later KAHO Sint-Lieven, nu Odisee Hogeschool). Als musicoloog deed hij vooral verder onderzoek naar leven en werk van Gilson. Hij redigeerde o.m. een inventaris van honderden partituren en andere documenten met betrekking tot Gilson die na zijn dood in het bezit kwamen van componist Gaston Brenta en later in de bibliotheek van het Brusselse conservatorium werden ondergebracht. Dat resulteerde in uitgave, uitvoering en opname van verschillende van Gilsons in de vergetelheid geraakte composities. In diverse muziek- en algemeen culturele tijdschriften publiceerde hij tientallen artikels, hoofdzakelijk over muziek van Vlaamse componisten, in het bijzonder over Paul Gilson.

DR. LUC VERTOMMEN werd geboren in Leest (Mechelen) waar hij via de plaatselijke fanfare kennis maakte met de blaasmuziek. Zijn hogere muziekstudies aan het Lemmensinstituut (nu LUCA School of Arts) in Leuven zag hij bekroond met een drievoudig Laureaatsdiploma voor trompet, muziekgeschiedenis en harmonie- en fanfaredirectie. Hij behaalde een eerste prijs kamermuziek aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel en een meestergraadsdiploma directie aan het Lemmensinstituut. Hij behaalde in 2011 een doctoraat aan de universiteit van Salford (Manchester) met zijn proefschrift *Some missing episodes in brass (band) history.* Momenteel werkt hij aan

een doctoraat over het repertoire voor harmonieorkest van de Synthetisten aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel en de Vrije Universiteit Brussel.

Vertommen is directeur van de Academie te Deurne (Antwerpen) en dirigent van de Brass Band Gent en de Hauts-de-France Brass Band (FR). Hij dirigeert en jureert met regelmaat over heel Europa en kreeg in 2014 de International Buma Brass Award voor zijn internationaal werk binnen de blaasmuziekwereld. Daarnaast werkt hij aan een cd- en boekenreeks rond Vlaamse blaasmuziek waaronder de reeks Anthology of Flemish Band Music. In 2001 ontving hij de Fuga Trofee voor zijn inzet voor de Belgische muziek. Hij maakt met regelmaat arrangementen voor blaasorkest die te beluisteren zijn op talrijke cd's.

INTRODUCTIE: PAUL GILSON HERONTDEKT?

Kurt Bertels

Brussel, 3 april 2022. Op deze datum is het precies tachtig jaar geleden dat componist Paul Gilson op 76-jarige leeftijd overleed; hij werd net geen 77 jaar. Ook al stond hij tijdens het fin de siècle bekend als een van de prominentste figuren uit het Belgische muziekleven, toch lijkt de naam van deze Brusselse componist vandaag geen deel meer uit te maken van ons collectief geheugen. Sommigen (her)kennen zijn naam van de vroegere notenleerboekjes, anderen komen zijn naam tegen in het Belgische Ruisbroek, Drogenbos of Brugge, waar er een Paul Gilsonlaan of Paul Gilsonstraat te vinden is. Musici die deel uitmaken van (amateur- of professionele) blaasorkesten kennen Gilson vaak nog als de 'vader van de Belgische blaasmuziek', de componist die een aanzienlijk deel van zijn œuvre aan het blaasorkest wijdde en die deze liefde met vele van zijn leerlingen deelde.[1]

In dit boek blikt een team van onderzoekers terug op een historische figuur, een Brusselaar die we vandaag in herinnering willen brengen als een erudiet componist, orkestrator, theoreticus, muziekcriticus, musicograaf en pedagoog. Onze aandacht voor Gilson sluit aan bij een bredere actuele belangstelling van musici, historici en musicologen voor het muzikale en cultuurhistorische verleden van België. Zo laat het onderzoek van het afgelopen decennium zien dat de rijkdom van de nalatenschap van Belgische kunstenaars een waardevolle rol speelt in de reconstructie van cultuurhistorische contexten, de analyse van pedagogische muziekmethoden en vroegere kunstenaarsnetwerken, speelpraktijken en concertprogramma's. Gepubliceerde monografieën en doctoraatsverhandelingen hebben duidelijk mee de toon gezet om steeds verder te blijven graven in wat de Belgische (muziek)geschiedenis verborgen

[1] Dit epitethon ornans ontleen ik aan 'Componisten en uitvoerders', Studiecentrum voor Vlaamse muziek, www.svm.be. Geraadpleegd op 3 augustus 2022.

houdt. Denk hierbij onder meer aan het onderzoekswerk over componisten August De Boeck en Joseph Ryelandt, violist Eugène Ysaÿe, de rijke historiek van de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen en die van de Belgische radio-orkesten, en de cultuurhistorische en praktijkgerichte focus op de hoorn, koperblaasmuziek en de saxofoon in het jonge België.[2]

Gilson mag dan wel geboren en getogen zijn in België, zijn veelzijdige activiteiten zijn ook ingebed in een ruime internationale context. Die internationale invloeden vormen een rode draad in de hoofdstukken van dit boek. Door zich te bewegen in toonaangevende kunstkringen kwam hij in contact met nationale en internationale kunstenaars uit disciplines als de schilderkunst, literatuur en muziek. Gilson correspondeerde bovendien met componisten van de Russische Vijf en volgde nauwgezet het actuele muziekleven uit binnen- en buitenland. Dat hij zijn leven doorbracht in het kosmopolitische Brussel, de hoofdstad van de jonge natie België, heeft Gilsons internationale oriëntatie ongetwijfeld versterkt. Deze liberale stad ontpopte zich tot de culturele tegenpool van Europese steden als Parijs en Londen en vormde een uitgelezen trekpleister voor vele internationale kunstenaars en denkers. Denk bijvoorbeeld aan communist Karl Marx die in Brussel werkte aan zijn *Communistisch Manifest* (1848), en de Nederlandse auteur Eduard Douwes Dekker die er (onder het pseudoniem Multatuli) zijn *Max Havelaar* (1860) schreef. Met culturele instellingen in Brussel als het *Conservatoire royal de Bruxelles*, *Théâtre royal de la Monnaie* en de *Musique royale des Guides* vervulde ook de jonge natiestaat België een culturele taak in het internationale muzieklandschap.[3] Het Brusselse conservatorium werd bovendien gespiegeld aan zijn Parijse tegenhanger, het *Conservatoire de musique et de déclamation*, met als doel onder meer het Belgische muziekleven en -onderwijs te centraliseren in de hoofdstad.

Wie was Gilson eigenlijk? In een notendop zijn realisaties samenvatten is geen sinecure. Zijn eerste stappen als componist zet hij tijdens zijn jeugdjaren. De eerste muzieklessen krijgt hij van August Cantillon, een koster en organist uit Ruisbroek die ook de plaatselijke fanfare dirigeert. Nadien volgen ook enkele "officiële" lessen – die

---

2 DE BEENHOUWER (Jozef) en TEIRLINCK (Frank) (eds.), August De Boeck (1865-1937). Componist, Gemeente Merchtem, Merchtem, 2011; VERGAUWEN (David), Joseph Ryelandt. Een culturele biografie van een romantisch componist in het fin-de-siècle Brugge, ASP Editions, Brussel, 2020; CORNAZ (Marie), À la redécouverte d'Eugène Ysaÿe, Brepols Publishers, Turnhout, 2019; PIETERS (Francis), The Royal Symphonic Band of the Belgian Guides: the story of a legendary wind band, vzw De Vrienden van de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen, Elsene, 2018; VAN DEN BUYS (Kristin) en SEGERS (Katia), Het Orkest. Van Radio-Orkest tot Brussels Philharmonic in Flagey, Lannoo Campus, Leuven, 2013; BILLIET (Jeroen), Brave Belgians of the Belle Epoque: A Study of The Late-Romantic Ghent Horn Playing Tradition, doctoraatsverhandeling UGent, 2021; VERTOMMEN (Luc), Some Missing Episodes in Brass (Band) History: Jules Demersseman and his Music for the Trombone with Six Independent Valves, Paul Gilson and the Fanfare Wagnérienne, doctoraatsverhandeling University of Salford, 2011; BERTELS (Kurt), Een ongehoord geluid. De saxofoonklas van het Koninklijk Conservatorium Brussel tussen 1867 en 1904, ASP Editions, Brussel, 2020.

3 BUYENS (Koen), Muziek en natievorming in België: het muziekleven te Brussel, 1830–1850, in: *BMGN – Low Countries Historical Review*, 2006, vol. 121, pp. 393–417.

hij allerminst inspirerend vindt – bij François-Auguste Gevaert, de tweede directeur van het *Conservatoire royal de Bruxelles*. Wanneer Gilson in 1889 met zijn cantate *Sinaï* de prestigieuze Prix de Rome in de wacht sleept, neemt zijn carrière een hoge vlucht. Als laureaat van deze felbegeerde prijs ontvangt hij een toelage om internationale studiereizen naar Frankrijk, Duitsland en Italië te ondernemen. Enkele jaren later, in 1892, staat Gilson een eclatant succes te wachten: de creatie van zijn symfonisch werk *La Mer – Esquisses Symphoniques* tijdens de Concerts Populaires in Brussel is een schot in de roos. Gilson behoort steeds meer tot de groep van veelbelovende Belgische componisten. Hij werkt aan een erg uiteenlopende oeuvrelijst, gaande van kamer- tot orkestmuziek, van militaire muziek tot harmonie- en fanfaremuziek. Dankzij binnen- en buitenlandse uitvoeringen van zijn werk resoneert zijn naam tot ver buiten de landsgrenzen. Ook wordt Gilson een graag geziene gast in belanghebbende Belgische kunstkringen waar hij zijn internationaal artistiek netwerk verder uitbouwt. Hij ontmoet en werkt er samen met grote namen binnen en buiten de muziekdiscipline als De Boeck, Lodewijk Mortelmans, Joseph Jongen, Vincent d'Indy, César Franck, Nikolaj Rimsky-Korsakov, Alexander Glazoenov, Gabriel Fauré, en kunstenaars als James Ensor, Emile Claus, Théo van Rysselberghe en Henri Permeke.

Aan het begin van de twintigste eeuw zal Gilson ook meer pedagogische taken uitvoeren, bijvoorbeeld als leraar harmonie binnen de institutionele contexten van het Koninklijk Conservatorium Brussel (1900–1909) en het Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen (1902–1909). Gilson krijgt later ook de bevoegdheid om op te treden als inspecteur van het muziekonderwijs in Vlaanderen, een taak die hij nadien ook uitvoert voor het ganse land. Als een geliefde privéleraar staat hij ten dienste van een nieuwe generatie componisten. Onder zijn discipelen, die hem meestal aanspreken met 'maître', mogen we onder meer Marcel Poot, Daniël Sternefeld, Jean Absil en De Boeck rekenen. Deze taak, die soms zelfs per briefwisseling gebeurde, bleef hij trouw tot ver na zijn pensioen in de jaren '30. Gilson zet zijn pedagogische interesse niet alleen in om jonge kunstenaars op te leiden, zijn inzichten monden ook uit in traktaten als *Le Tutti Orchestral* (1913), *Traité d'Harmonie* (1919–1926) en *Manuel de Musique Militaire* (1926).

Gedurende zijn hele loopbaan deinst Gilson er niet voor terug om ook aan maatschappelijke dienstverlening te doen. Als muziekcriticus en recensent volgt hij nauwgezet de actuele evoluties in het kunstenveld op. Zijn analyses deelt hij in belanghebbende kranten en tijdschriften, hij maakt radioprogramma's en staat als artistiek directeur aan het hoofd van het muziektijdschrift *La Revue Musicale Belge* (1925–1939), een van de belanghebbende media over het actuele muzieklandschap.

Dit boek biedt nieuwe uitgangspunten in de studie naar Gilson. Tijdens en na het leven van de componist hebben auteurs met verschillende achtergronden in kleinschaligere studies of via populariserende artikels over Gilson geschreven. Deze studies

benadrukken het rijke oeuvre van de componist en de vele activiteiten die Gilson als componist, theoreticus en pedagoog uitvoerde. Die studies zijn te talrijk om hier op te sommen, maar komen ruimschoots aan bod in de voetnoten van de hoofdstukken die volgen. Hier beperk ik me tot een greep uit het aanbod. Bijvoorbeeld in 1931 bespreekt musicoloog Floris van der Mueren Gilson beknopt in *Vlaamsche muziek en componisten*. De musicoloog stelt dat Gilson 'èn als opvoerder èn als theoreticus èn als scheppend kunstenaar de krachtigste persoonlijkheid' van het moment is.[4] Franz De Wever beschrijft Gilson anno 1949 in zijn boek *Paul Gilson et les synthétistes* als een 'symphoniste qui attache une extrême importance à l'architecture musical'.[5] Ook leerlingen van Gilson nemen het woord. In 1951 tekent Poot in *De Vlaamse muziek sedert Benoit* op dat Gilson de gave had zowel een begaafde toondichter als een 'onderlegd theoreticus' te zijn. Ook al is hij geen revolutionair, geen vernieuwer, 'zijn eerbied voor de traditie staat zijn eigen evolutie niet in de weg'. Wat betreft zijn status als componist oordeelt Poot dat het al te gemakkelijk is om te besluiten dat Gilson niet het talent bezat om zichzelf als componist te promoten. Poot wil een stap verder gaan en oppert dat Belgische componisten, in tegenstelling tot buitenlandse componisten, niet kunnen rekenen op een actieve cultuurpolitiek.[6]

Monografieën over Gilson zijn niet talrijk. De enige monografie – die als een standaardwerk wordt beschouwd in de studie naar Gilson – is Gaston Brenta's *Paul Gilson* uit 1965.[7] Brenta vertelt vanuit een persoonlijk perspectief en op een anekdotische wijze het verhaal over zijn 'maître'. Als eerste wil hij een exhaustieve blik werpen op zowel Gilsons leven als werk. In zijn boek, dat we eerder als een hagiografie mogen beschouwen, stelt hij de componist voor als een goedaardige en intelligente man, een geniale kunstenaar die de pech had om internationaal niet te kunnen doorbreken zoals François-Joseph Fétis en Gevaert. Als leerling en intimus bewondert Brenta Gilson die ondanks zijn hoogstaand werk een haast onbestaande internationale plek verwierf, wat hij 'l'échec sur le plan international' noemt.[8] Het was Brenta weliswaar te doen om de (postume) reputatie en zichtbaarheid van Gilson op het internationale toneel. Dat neemt niet weg dat Gilsons eerste biograaf de cruciale internationale inbedding van Gilson onvoldoende heeft ingeschat. Op die internationale relaties en invloeden in het leven en werk van Gilson willen de verschillende hoofdstukken van dit boek meer licht werpen.

4 MUEREN (Floris van der), Beroemde musici, deel XX. Vlaamsche muziek en componisten in de XIXde en XXste eeuw, Kruseman, 's Gravenhage, p. 97.

5 De Wever (Franz), Paul Gilson et Les Synthétistes, impr. de Saey, Brussel, 1949, p. 7.

6 CORBET (August) (ed.), De Vlaamse muziek sedert Benoit, Vlaams Economisch Verbond, Antwerpen, 1951, pp. 30–33.

7 BRENTA (Gaston), Paul Gilson, La Renaissance du Livre, Brussel, 1965. Deze monografie wordt bewaard in de muziekbibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Brussel met als catalogusnummer B-Bc BV-10-1284.

8 BRENTA (Gaston), Op. Cit., pp. 150–155.

Brenta voegt achteraan in zijn monografie een werkenlijst toe, een 'Essai de catalogue des oeuvres de Paul Gilson'.[9] In tegenstelling tot Brenta willen we met dit boek niet een nieuwe catalogus tot stand brengen. De lijst van Brenta, waarin zowat alle genres van Gilsons oeuvre aan bod komen, is tot vandaag een van de enige pogingen en dus een belangrijke bron. Hij baseerde deze werkenlijst op de rijke collectie van partituren, handschriften, theoretische studies, briefwisseling, programmabrochures die na het overlijden van Gilson in 1942 bij hem terechtkwam. Wanneer hij zelf overlijdt schenkt Brenta's weduwe deze rijke verzameling aan de muziekbibliotheek van het Brusselse conservatorium. Vandaag de dag behoort een deel van deze collectie tot het Fonds Paul Gilson. Dit fonds, geïnventariseerd door Gilsonkenner Jaak Van Holen in 1996, vormt een onmisbare schakel in het onderzoek naar Gilson.[10] Dat fonds helpt net als Brenta's 'Essai' om helderheid te scheppen in Gilsons oeuvre. Nadien, in 2001, publiceert musicoloog Henri Vanhulst samen met een biografische schets een oeuvrelijst in de Grove Music Online.[11]

De blaasmuziek van Gilson vormt wel vaker het onderwerp. In *Ook zij schreven voor blaasorkest* van Francis Pieters staat zijn œuvre voor blazers dan ook centraal.[12] In *The Royal Symphonic Band of the Belgian Guides* van diezelfde auteur wordt in de geschiedschrijving van de Belgische Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen ook aandacht besteed aan de intense samenwerking van Gilson en zijn compositieleerlingen met het militaire orkest.[13] In 2017 zet Luc Vertommen een volgende stap in het inventariseren van de werken die Gilson schreef voor blaasorkest.[14] Deze auteur heeft het over de originele werken voor de Fanfare Wagnérienne en voor het harmonie- en fanfareorkest, composities voor blazers in ensemble- en kamermuziekverband, theoretische en didactische werken, en bewerkingen die Gilson maakte van composities van andere componisten.

Gilsons muziek bleef ook na zijn dood verspreid worden. Vermeldenswaardig hierbij zijn de Höflich-uitgaven door Studiecentrum voor Vlaamse Muziek van werken als *La Mer* (1892), *Francesca da Rimini*, *Mélodies Ecossaises* (1891–1892*), Suite nocturne for piano solo* en werken voor strijkorkest als *Alla marcia*. *Rhapsodie* (1890), *Sérénade de Torcello* (1903), *Suite à la manière ancienne* (1913–1914). Uitgeverij Band Press heeft Gilsons muziek voor blaasorkesten en ook de concertante saxofoonmuziek uitgegeven. Sinds de jaren 90 van de twintigste eeuw kennen we ook verschillende cd-opnames, die het belang van Gilson in ons actuele muziekleven blijvend illustreren. Denk hierbij

9 BRENTA (Gaston), Op. Cit., pp. 169–207.

10 VAN HOLEN (Jaak), Inventaris van het Fonds Paul Gilson (Conservatoire royal de Bruxelles/Koninklijk Conservatorium Brussel), 1996. Deze inventaris is raadpleegbaar in de leeszaal van de muziekbibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Brussel met als catalogusnummer B-Bc SLZ-85519.

11 'Paul Gilson', Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com. Geraadpleegd op 3 augustus 2022.

12 PIETERS (Francis), Ook zij schreven voor blaasorkest, Molenaar Edition, Wormerveer, 1996.

13 PIETERS (Francis), Op. Cit., pp. 342–352.

14 VERTOMMEN (Luc), Paul Gilson en zijn werken voor blaasorkest, Band Press, Zaventem, 2017.

vooral aan opnames van *La Mer* – Gilsons standaardwerk – door verschillende orkesten als het BRTN Philharmonic Orchestra Brussels, Flemish Radio Orchestra, Moscow Symphony Orchestra en het Nationaal Orkest van België. Orkesten als de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen, Brass Band Buizingen en Guilhall Brass hebben Gilsons blaasmuziek op de kaart gezet. Van Gilsons werken voor saxofoon en orkest verscheen in 2020 een cd met Kurt Bertels en Symfonieorkest Vlaanderen.

Dit boek is het resultaat van een kruisbestuiving tussen onderzoekers die vanuit uiteenlopende perspectieven een blik werpen op verschillende aspecten van Gilsons leven en werk. Elk hoofdstuk heeft Gilson als hoofdpersonage, maar wordt ook gekenmerkt door een eigen aanpak en stem. Dit boek verenigt immers zowel auteurs die academisch al jarenlang Gilsons werk onderzoeken als muzikanten die er met een artistieke(re) blik naar kijken.

Deze monografie bestaat uit twee delen. Het eerste deel, 'Paul Gilson in zijn context', heeft als doel om de figuur Gilson te situeren in zowel de alledaagse als de artistieke, en zowel de lokale als de internationale context. Het eerste hoofdstuk, 'Een biografisch panorama', is van de hand van Jaak Van Holen en biedt de meest actuele biografie van Gilson. Het hoofdstuk is gebaseerd op een rijk bronnen- en archiefmateriaal en op een werk van lange adem (misschien zelfs een levenswerk). Van Holen gaat hiermee niet alleen verder op Brenta's monografie, maar ook op zijn eigen licentiaatsverhandeling over *La Mer* uit 1979.[15] In een chronologisch en overzichtelijk verteld verhaal gaat Van Holen dieper in op de mijlpalen in Gilsons persoonlijke en professionele leven. In een tweede hoofdstuk, 'Paul Gilson en de Russen', onderzoeken Kristin Van den Buys en Van Holen de intense band tussen Gilson en de Russische componisten – de protagonisten van de muziekscène in Sint-Petersburg. Deze auteurs laten zien hoe de Russische muziek bijzonder aanwezig en geliefd was in West-Europa, en meer bepaald in het België en het Brussel van Gilsons tijd. Vanaf het einde van de jaren 80 van de negentiende eeuw raakte de Brusselse en Antwerpse muziekscène – zoals blijkt uit de concertprogramma's van de Concerts Populaires, de Koninklijke Muntschouwburg en de Vlaamsche Opera – in de band van de Russische muziek, er ontwikkelde zich een heuse Russomanie. Dat een Belgische componist zo'n intense band ontwikkelde met het – op dat ogenblik nog – tsaristische Rusland is een uniek gegeven in de Belgische muziekgeschiedenis. Die Russische aanwezigheid heeft Gilson ook geïntroduceerd in een kosmopolitisch netwerk met componisten als César Cui, Nikolaj Rimsky-Korsakov en Alexander Glazoenov. Van den Buys en Van Holen beroepen zich op ongepubliceerde briefwisseling tussen Gilson en enkele Russische vakgenoten. Die correspondentie is opgegraven door Gilsonbiograaf Van Holen en voor de eerste keer wordt ze ook (gedeeltelijk gepubliceerd). Vervolgens, in het derde hoofdstuk van het eerste deel,

15 VAN HOLEN (Jacques), De zee: studie naar de muzikaal-technische aspekten, licentiaatsverhandeling KU Leuven, 1979.

brengt Luc Vertommen met 'Paul Gilson: vader van de blaasmuziek' een overzicht van Gilsons werken voor het blaasorkest. Dat doet Vertommen met veel oog voor de context: de orkesten waarvoor Gilson schreef, de collega's met wie de componist werkte (van componisten tot studenten), de samenhang tussen zijn componeerwerk en zijn pedagogische functie en de ontwikkelingen die het blaasorkest doormaakte. De auteur biedt op die manier meer dan een chronologisch overzicht maar situeert Gilsons omvangrijke oeuvre voor blaasorkest ook tegen een rijke historische achtergrond.

Het tweede deel, 'Paul Gilson en dimensies van zijn werk', duikt in verschillende werken – concrete casestudy's – van Gilsons oeuvre. Het hoofdstuk van Jurgen De Pillecyn, getiteld 'De *Traité d'Harmonie* van Paul Gilson als artistiek credo', biedt een eerste analyse van Gilsons werk als muziektheoreticus. De componist heeft zijn theoretische visie verwoord in het zogenaamde *Traité d'Harmonie*, dat nog maar weinig academische aandacht heeft genoten. De Pillecyn focust vooral op de harmonie en het belang van akkoordverbindingen in Gilsons denken over muziek. Hij vergelijkt Gilsons specifieke visie met die van innovatieve tijdgenoten als Vincent d'Indy en Charles Koechlin en met de discussies tussen de klassieken en de modernisten. Bovendien reflecteert De Pillecyn over de actuele relevantie van Gilsons ideeën. Het tweede hoofdstuk van het tweede deel heeft als titel '*Prinses Zonneschijn*: ontstaan, analyse en weerklank van een totaalkunstwerk' en is geschreven door Bruno Forment. Daarin concentreert deze auteur zich op Gilson als operacomponist via een onderzoek naar de opera *Prinses Zonneschijn*. Aan de hand van rijk bronnenmateriaal ontrafelt de auteur de ontstaans- en receptiegeschiedenis van een multidisciplinair totaalkunstwerk, dat vandaag niet meer geënsceneerd wordt, en waarvan zelfs geen professionele commerciële opname bestaat. Forments hoofdstuk duikt in de archieven van Opera Ballet Vlaanderen en werpt een licht op geannoteerde orkestpartituren, recensies, beeldmateriaal, het geannoteerde libretto (van de hand van Pol de Mont) en een klavieruittreksel. Via een analyse van al die documenten onderzoekt Forment de op- en neergang van, en de uiteenlopende reacties op, Gilsons operawerk. Het daaropvolgende hoofdstuk van Jeroen Billiet en Steven Vande Moortele, met de titel '"Curieusement écrit, mais horriblement exécuté": Gilsons *Petite Suite* in de context van de Belgische hoornschool', gaat over Gilsons driedelige *Petite Suite* voor vier hoorns. Het verschaft een ontstaansgeschiedenis en analyse van het werk en situeert het in zijn cultuurhistorische context. Billiet en Vande Moortele brengen het vooral in verband met het Belgische hoornrepertoire uit de Belle Epoque en de Belgische hoornschool van die tijd. Ze sluiten af met een blik op het tweede werk voor hoorn van Gilson: de *5 Préludes* uit 1914. Het slothoofdstuk van dit boek, getiteld 'Paul Gilson en de saxofoon', is geschreven door de redacteur van dit boek, Kurt Bertels. Na Gilsons theoretische visie en zijn werk voor blazers, opera en hoorn behandelt Bertels' hoofdstuk Gilsons band met de saxofoon. Het hoofdstuk reconstrueert eerst de internationale opkomst van de saxofoon (die pas in 1841 voor het eerst is voorgesteld), duikt vervolgens in de Brusselse context van de saxofoon

waarin Gilson actief was en biedt vervolgens een overzicht van de werken die Gilson voor het instrument heeft gecomponeerd. Bertels werpt vooral een licht op Gilsons twee concerto's voor saxofoon – de eerste ter wereld – en doet dat met oog voor de ontstaans- en overleveringsgeschiedenis en de uitvoeringspraktijk.

De auteurs van *Paul Gilson (1865–1942). Een Brusselse componist van de wereld* hopen dat dit boek geen eindpunt betekent. Zij beschouwen deze bundel voornamelijk als een herontdekking van Gilsons kunstenaarschap en als een aanmoediging om in de toekomst meer onderzoek te verrichten naar het werk en leven van Gilson en van Belgische componisten in het algemeen. Met dit boek hopen zij bij te dragen aan nieuwe artistieke en academische perspectieven op Gilsons oeuvre in zowel een nationale als internationale context.

Deel I:
Paul Gilson in zijn context

EEN BIOGRAFISCH PANORAMA

Jaak Van Holen

Inleiding

Tachtig jaar na het overlijden van Paul Gilson verloopt het onderzoek naar zijn leven en werk nog steeds moeizaam. Biografische documenten zijn mettertijd hopeloos verspreid geraakt. Vele bronnen zijn vermoedelijk reddeloos verloren gegaan door gebrek aan interesse van de Belgische muziekwereld (die overigens niet alleen Gilson treft) of wellicht zelfs vernietigd uit onwetendheid. Het opstellen van een biografie blijft daarom tentatief en kan dan ook niet meer bieden dan een panoramisch overzicht. Een dergelijke biografie schetst enkel een onvolledig beeld, vertoont grote hiaten en roept veel vragen op die vooralsnog onbeantwoord blijven.

Gilson werd in Brussel geboren op 15 juni 1865. Zijn jeugd brengt hij door in Ruisbroek waar de plaatselijke koster-organist en dirigent van de fanfare, Auguste Cantillon, hem zijn eerste muzieklessen geeft. Gilson schrijft er als tiener zijn eerste composities. Kort na het overlijden van zijn vader keert hij in 1882 terug naar Brussel. Daar volgt hij het eigentijdse muziekleven op de voet, woont hij repetities van diverse muziekkorpsen bij, raakt hij in vervoering door de muziek van de Russische Nationale School en leert hij het œuvre van Richard Wagner kennen. Sporadisch krijgt hij wat les in compositie van François-Auguste Gevaert aan het conservatorium van Brussel. In 1889 behaalt Gilson, zo goed als autodidact, de Premier Grand Prix de Rome, met de cantate *Sinaï*. Drie jaar later lijkt de triomfantelijke creatie van zijn vierdelige symfonische cyclus *La Mer* de poort tot een schitterende loopbaan te openen. Zijn œuvre groeit gestaag, met o.a. opera's, balletten, cantates, oratoria en muziek voor groot koperensemble. Zijn leven lang blijft hij, sociaal gedreven, ook schrijven voor harmonie- en fanfareorkest, en verrijkt hij het repertoire voor de amateurmuziekbeoefenaar met vele tientallen oorspronkelijke werken.

Maar zijn loopbaan begint al snel te sputteren. Vooral in de Franstalige pers krijgt Gilson felle kritiek voor de tekstkeuze van een aantal van zijn composities en voor de complexiteit van zijn werk. De Vlaamse muziekpers daarentegen is quasi unaniem lovend. In Brussel wordt hij door sommigen openlijk tegengewerkt. Al geeft Gilson zelf op geen enkel moment en op geen enkele manier blijk van enige taalpolitieke interesse, de Belgische realiteit blijft als een schaduw over zijn verdere loopbaan hangen.

In 1900 wordt hij leraar harmonie aan het conservatorium van Brussel en in 1902 ook aan het conservatorium van Antwerpen. Beide functies oefent hij uit tot 1909. Nadien wordt hij inspecteur van het muziekonderwijs in Vlaanderen – een bevoegdheid die in 1912 wordt uitgebreid tot het hele land. Intussen is hij ook actief als criticus, musicograaf en privéleraar. Maar hij krijgt zijn werk moeilijk uitgegeven en uitgevoerd en die ontgoocheling brengt een merkbare knik teweeg in zijn creatief elan. Aan het einde van de Eerste Wereldoorlog leidt een complex kluwen van Vlaams-nationalistische maneuvers tot een uiterst kortstondige benoeming als waarnemend directeur van het conservatorium van Antwerpen. Maar dat betaalt hij kort na de oorlog met een drie jaar durende schorsing uit al zijn functies.

Eind 1921 wordt Gilson in eer hersteld en neemt hij zijn taak als inspecteur weer op. Hij componeert minder en minder hoewel hij daar nooit helemaal mee ophoudt, en hij wijdt zijn beste krachten aan een reeks belangwekkende theoretische werken. In 1925 ligt hij mee aan de basis van de oprichting van, en wordt hij artistiek directeur van één van de belangrijkste informatiekanalen over het toenmalige Belgische muziekleven: *La Revue Musicale Belge* (1925–1939).

Na zijn pensionering in 1930 blijft Gilson onverdroten privélessen geven, zelfs per briefwisseling. Intussen is hij ook medewerker geworden van Radio Belgique, het latere NIR-INR, maar dat instituut zet hem in 1935 opzij om plaats te maken voor Ernest Closson.[16] Het geeft aanleiding tot een golf van verontwaardiging in de Vlaamse pers en tot een interpellatie in de senaat door enkele Vlaamse verkozenen die het incident uitmelken om hun eisen voor een zelfstandige Vlaamse radio-omroep kracht bij te zetten.

Op 1 april 1937 huwt Gilson met Celina Stoops, zangeres en zanglerares, met wie hij wellicht al van voor de Eerste Wereldoorlog samenwoont. De wankele gezondheid waar Gilson sinds zijn jeugd mee kampt gaat er steeds verder op achteruit. De vele krampachtige pogingen om hem koste wat het kost voor het Vlaams-nationalistische gedachtegoed te recupereren blijven echter aanhouden tot ’s mans dood op 3 april 1942 in Schaarbeek.

16 Nationaal Instituut voor de Radio-Omroep – Institut National de Radiodiffusion

Proloog

In Brussel huwen op 18 februari 1854 Victor Gilson (°Frisange/Groothertogdom Luxemburg, 16 december 1819) en Jeannette Marie Vander Borght (°Brussel, 29 december 1832).[17] Victor is de zoon – vijfde kind in een reeks van acht – van Charles Auguste Antoine Gilson (13 februari 1786–13 november 1877), gepensioneerd, en Auguste Louise Lamothe (17 mei 1790–10 juli 1880). Op datum van het huwelijk van hun zoon Victor zijn ze gedomicilieerd in Brussel, de stad waar ze beiden werden geboren. Victors dertien jaar jongere bruid Jeannette Marie is een buitenechtelijke dochter van Jeanne Marie Lots (°Brussel, 12 oktober 1812-?). Bij haar huwelijk met Jean Henri Vander Borght (°Sint-Stevens-Woluwe, 13 december 1798–6 september 1878) op 27 december 1834 in Brussel erkennen ze beiden haar dochter als 'leur enfant légitime'.[18] Jean en Jeanne Vander Borght-Lots zijn 'négociants' in Brussel en krijgen samen nog vier kinderen.

Brussel-Ruisbroek, heen en terug 1865–1882

Ruim elf jaar na het huwelijk van Victor Gilson en Jeannette Vander Borght, op 15 juni 1865 om zes uur 's ochtends, wordt hun zoon Paul geboren, in hartje Brussel, in hun woning op de hoek van de Zuidstraat en de Kolenmarkt, officieel Zuidstraat 44.[19] Zijn broer Charles is dan bijna tien (°Brussel, 19 oktober 1855). Sinds vader en moeder Gilson huwden, is Zuidstraat 44 in Brussel al hun zesde adres. Nog geen jaar na de geboorte van Paul, op 11 mei 1866, verhuist het gezin Gilson opnieuw: ditmaal naar Ruisbroek in het Pajottenland, dat we vandaag kennen als Sint-Pieters-Leeuw in Vlaams-Brabant. Terug naar Ruisbroek, want ze hadden er eerder al gewoond, van 5 maart 1863 tot 8 maart 1865, tot kort voor Pauls geboorte dus. Ruisbroek blijft nu hun vaste stek tot begin 1882. Waar ze er precies wonen, is niet duidelijk: de bevolkingsboeken van de gemeente Ruisbroek vermelden voor de periode 1863–1866, op blad 13, enkel de begin- en einddatum van het verblijf maar geen adres; de registers voor de periodes 1867–1879 en 1880–1884 geven respectievelijk niet meer aan dan 'huis nummer 98' (blad 52) en 'huis nummer 130' (blad 96). De bevolkingsregisters vermelden wel dat op 5 juli 1866 Charlotte Waegemans (°Brussel, 16 december 1841) bij hen komt inwonen als meid.

Wat de oorzaak is van dat veelvuldige verhuizen tijdens de eerste jaren van hun huwelijk en waarom ze uiteindelijk naar Ruisbroek terugkeren, is onduidelijk. Of het

17 Brussel, Stadsarchief, huwelijksakte, 1854, nr. 120.
18 Brussel, Stadsarchief, huwelijksakte, 1834, nr. 1070.
19 Brussel, Stadsarchief, geboorteakte, 1865, nr. 2852.

financiële problemen zijn, valt te betwijfelen: zowel volgens zijn huwelijksakte als volgens de geboorteakte van zijn jongste zoon is de vader een 'employé'. Echt onbemiddeld zijn de Gilsons dus wellicht niet. Verkiezen ze het platteland boven de chaos van de stad? Ontvluchten ze de hoofdstad omwille van de cholera-epidemie?[20] Of is de meest plausibele uitleg dat werkgelegenheid hen die stap doet zetten? Door de aanleg van het kanaal Brussel-Charleroi (1827–1832) en van de spoorlijn Brussel-Mons (1838–1840) evolueert Ruisbroek immers geleidelijk van een agrarische naar een meer industriële gemeente. Vier ijzergieterijen en vooral de inplanting in 1851 van de textielfabriek Rey-Ainé, een mechanische tafellinnenweverij met 500 weefstoelen, brachten er een golf van immigratie en een opmerkelijke bevolkingsexplosie teweeg. Het aantal inwoners van Ruisbroek groeit tussen 1846 en 1896 van 650 tot 3590. In een gesprek met Jan Hadermann vertelt Gilson over zijn tijd in Ruisbroek:

> Het was toen een ander Ruisbroek dan nu. De koeien liepen er alleen van den stal naar de weide en terug. Echt landelijk. Er woonden veel boeren en er stonden weinig huizen. Nu staan er veel huizen en zijn er maar weinig boeren meer. Het leven ging er zijn volkschen gang: werken en, als het er op aankwam, een stevig glas drinken. Een liedje uit dien tijd luidde: Altijd drinken en geen centen sparen, zoo zijn alle Ruisbroekenaren! Ik heb dat liedje eens bewerkt in een kantate, besteld voor de tentoonstelling van 1910, een kantate die echter, wegens financieele moeilijkheden, gesmolten is tot een gewoon orkestwerk.[21]

Artistieke aanleg krijgt Gilson mogelijk mee van moederskant. De huwelijksakte vermeldt dat ze 'sans profession' is, maar zij zou wel muziek beoefend hebben, en ze zou ook geschilderd hebben.[22] In het hierboven geciteerde artikel in *De Illustratie* schrijft Hadermann hierover: 'Thuis hoorde Gilson nogal veel over muziek spreken. Zijn moeder had een goede stem en, zoals het dikwijls gaat, heeft zij in haar zoon meer dan waarschijnlijk de kiem gelegd tot zijn vroeg uitgesproken liefde tot de muziek'. Volgens Gilsons eerste biograaf, zijn vriend en leerling Gaston Brenta, is zij 'fantasque, [een dame] dont les chapeaux agressifs et les robes inénarrables sont célèbres dans le quartier', en 'l'étrange femme a pris, avec les années, l'aspect d'une sorcière. Elle veille sur son fils avec un soin jaloux.'[23] Van doorslaggevend belang voor zijn muzikale ontwikkeling is het contact met Auguste, officieel Augustinus Cantillon

---

20 Tussen maart en begin december 1866 telde België 43 400 choleradoden. Met 3 469 slachtoffers was Brussel hard getroffen. 'De cholera-epidemie van 1866 in Brussel: een reconstructie', Universiteit Gent, www.queteletcentrum.ugent.be/cholera. Geraadpleegd op 8 december 2020.

21 HADERMANN (Jan), 'Paul Gilson wordt gevierd' in: *De Illustratie*, 2 juni 1937. De compositie waarover Gilson het heeft is de *Symphonie Inaugurale*.

22 Programmabrochure *Festival Paul Gilson, 1865-1965*, Ruisbroek, 25–26 september 1965.

23 Honderd jaar na de geboorte van Gilson publiceert componist en criticus Gaston Brenta (°Schaarbeek, 10 juni 1902–30 mei 1969) bij uitgeverij La Renaissance du Livre in Brussel de monografie *Paul Gilson*. Het is de eerste min of meer omstandige biografie, aangevuld met een poging tot œuvrecatalogus; BRENTA (Gaston), Paul Gilson, La Renaissance du Livre, Brussel, 1965, p. 12 en p. 31.

(°Ruisbroek, 19 oktober 1856–23 november 1926). Hij is kaarsenmaker, koster-organist, dirigent van het Ruisbroekse mannenkoor 'God Dienen', tweede en later eerste dirigent van de plaatselijke Koninklijke Fanfaren [sic] Sinte-Cecilia, en onderwijzer aan de Vrije Jongensschool. 'C'était lui qui [...] m'apprit mes notes, puis un peu de piano et les rudiments de l'harmonie, vers 1878.'[24] Gilson krijgt wat vioolles van Henri Maeck (°Ukkel, 1841–?). Maeck is een trompettist en dirigent van verschillende muziekkorpsen. Van december 1898 tot juni 1914 is hij directeur van de muziekschool van Geraardsbergen waar hij notenleer, viool, altviool en piano geeft.[25] Instrumentaal onderricht lijkt Gilson echter maar weinig te interesseren. Op geen enkel moment zal hij zich als uitvoerend musicus profileren. 'En 1879-80 mon frère m'envoya chez Duyck.'[26] Charles Duyck (°Tielt, 16 oktober 1822 – Sint-Gillis-Brussel, 02 december 1888) was een leerling van François-Joseph Fétis, en was als stichter-directeur van de muziekschool van Anderlecht ook actief als monitor voor contrapunt aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel. Hij geeft Gilson een spoedcursus harmonie en introduceert hem al na zes maand studie in de kunst van contrapunt en fuga.[27]

Het is zeker dat Gilson al zijn eerste composities schrijft als tiener. Zelf noemt hij de *Messe à trois voix d'hommes avec accompagnement d'orgue* zijn *Opus I*. Hij vermeldt ook een *Ave Maria* en een *Marche Militaire (Le Goupillon et le Sabre)* als zijn allereerste composities.[28] In een eerste uitgebreid artikel dat aan Gilson is gewijd, suggereert musicoloog Ernest Closson dat van die eerste compositieproeven niet veel is overgebleven : '[...] dresser ici un catalogue complet [...] serait [...] impossible; en effet, tous les ans, Gilson a l'habitude de procéder à une révision générale de tous ses manuscrits; et tous ceux jugés indignes sont impitoyablement brûlés.'[29] De kans dat zijn eerste werken de toets van de zelfkritiek niet doorstonden, is heel reëel. Toch werden in het archief van het Ruisbroekse kerkkoor manuscripten teruggevonden van een *Messe de la Sainte Trinité pour trois voix d'hommes avec accompagnement d'orgue*, een *Credo* uit een *Missa Solemnis* en een *Ave Maria*. Daarnaast bevat het archief ook nog enkele eenvoudige, korte koorwerkjes, alle zonder uitzondering voor drie gelijke stemmen en orgel. Ook bevat het archief enkele tientallen bescheiden orgelwerkjes, vooral preludes. Mogelijk zijn die *Messe* en dat *Ave Maria* wel degelijk de door Gilson genoemde eerstelingen, maar zeker is dat niet. De *Messe de la Sainte Trinité* is gedateerd 'Brüssel den 17 Januari 1883' – Gilson had Ruisbroek toen al verlaten – en het *Ave Maria* '1918'. Beide dateringen zijn overduidelijk niet van de hand van Gilson. Waarschijnlijk gaat het dus om dateringen van wat wellicht ook geen autografen zijn

24 GILSON (Paul), Notes de musique et souvenirs, Editions Ignis, Brussel, 1942, pp. 163–164.
25 BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 14; BLANGENOIS (Jules), 'Paul Gilson. Ses souvenirs de Jeunesse', Antwerpen, Letterenhuis, krantenknipsel eind augustus 1925, G 399/K.
26 BLANGENOIS (Jules), Op. Cit.
27 BRENTA (Gaston), Op. Cit., pp. 19–20; BLANGENOIS (Jules), Op. Cit.
28 GILSON (Paul), Op. Cit., p. 20 en p. 164.
29 CLOSSON (Ernest), Paul Gilson, in: *La Libre Critique*, 1893, vol. 3, N°22, p. 178.

maar kopieën. Wel is er een vrij grote zekerheid over de bestemming van deze werken. Het kan nauwelijks anders dan dat ze bedoeld waren voor direct gebruik door zijn Ruisbroekse mentor: '[...] il [Cantillon] fit patiemment travailler son jubé mon Opus I, une Messe à trois voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue.' Cantillon raadt hem overigens aan 'd'écrire encore de la musique religieuse, pour laquelle, disait-il je semblais prédestiné!'[30] Goed bedoelde raad maar zijn pupil heeft er geen oren naar. Behalve een aantal liederen met religieuze inhoud en een handvol processiemarsen, zijn geen andere religieuze composities van zijn hand gekend dan de hier genoemde. Zijn roeping ligt elders.

Uit het beperkte archief van de Koninklijke Fanfaren Sinte-Cecilia van Ruisbroek konden maar weinig autografen worden opgediept; sommige daarvan zijn zelfs onvolledig bewaard gebleven. Maar er bestaat geen twijfel over dat Gilson in die Ruisbroekse periode ook voor deze fanfare één en ander schrijft.[31]

Op 2 december 1881 overlijdt Victor Gilson. Zonder twijfel is dit van diepgaande invloed op Pauls verdere leven en loopbaan. Het overlijden van zijn vader, de enige kostwinner van het gezin, veroorzaakt aanzienlijke materiële problemen en brengt heel wat kopzorgen met zich mee. Een 'verzoek tot emancipatie' – dit is het toekennen van bepaalde rechten van meerderjarigheid aan een minderjarige – wordt door de kantonrechter van Elsene ingewilligd op 13 februari 1882. Gilson is dan nog geen zeventien. Op die datum wordt hij ook uitgeschreven uit de bevolkingsregisters van Ruisbroek. Op 24 maart 1882 wordt hij, samen met zijn moeder, ingeschreven in Brussel, Nieuwland 74. Zijn broer Charles blijft in Ruisbroek. Hij is landbouwer. Op 29 oktober 1881 is hij gehuwd met Clara Hanssens, een tweevoudig weduwe met twee kinderen. In 1886 wordt hij gemeenteraadslid van Ruisbroek, op 19 januari 1891 schepen en in mei van datzelfde jaar burgemeester, wat hij blijft tot aan zijn dood op 30 september 1896. Het is niet uit te sluiten dat Charles gedurende meerdere jaren in al dan niet beperkte mate instaat voor het levensonderhoud van moeder en broer. Charles is ook voorzitter van de Koninklijke Fanfaren Sinte-Cecilia en bewerkstelligt zo dat zijn broer in nauw contact blijft met zijn vrienden uit Ruisbroek. Net als in vele andere plattelandsdorpen zijn kerk en fanfare er belangrijke pijlers van het socio-culturele leven. Ook op het toppunt van zijn muzikale carrière zal hij muziek voor hen blijven schrijven. Voor hem is het vanzelfsprekend zijn taak om zijn talent als toondichter ten dienste te stellen van de minder geschoolde muziekbeoefenaar. Zo zal hij vele tientallen oorspronkelijke composities schrijven, wat als een rode draad blijft gelden door zijn hele loopbaan heen. Daarmee neemt hij overigens het voortouw in een grondige vernieuwing van het repertoire dat destijds voor een groot deel bestond uit transcripties van klassieke symfonische werken en populaire operaouvertures en -aria's. Gilson vormt onmiskenbaar de eerste

30 GILSON (Paul), Op. Cit., p. 165.

31 Partituren en andere documenten uit de archieven van koor en fanfare werden ondergebracht in de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Brussel.

aanzet van een niet te stuiten beweging. Hem komt zonder meer de titel 'vader van de Belgische blaasmuziek' toe. Fernand Lamy, directeur van het conservatorium van Valenciennes, schrijft in dit verband:

> L'un des mérites du Maître Belge (et ce n'est pas une mince mérite) c'est, en dehors de ses grands ouvrages symphoniques et dramatiques, d'avoir doté les sociétés d'instruments à vents, harmonies et fanfares, d'œuvres directement écrites pour elles et merveilleusement orchestrées. [...] Que Paul Gilson en soit grandement remercié.[32]

Dit sterk sociale, volks-esthetische en educatieve aspect van zijn œuvre ligt in de lijn van wat eerder door Peter Benoit werd gerealiseerd op het vlak van de cantate en het oratorium. Maar Gilson richt zijn engagement hoofdzakelijk op een tekstloos genre. Met dergelijke keuze plaatst hij zich van meet af aan nadrukkelijk boven de Belgische taalpolitieke perikelen. Enkele cantates – gelegenheidswerken bedoeld voor massa-uitvoering, al dan niet in de open lucht – zoals de *Cantate Jubilaire pour le Cinquantenaire des Télégraphes Belges* (1896) zijn geschreven op Franse teksten die pas in tweede instantie naar het Nederlands zijn vertaald. Sterker nog, voor de *Cantate pour l'Inauguration de l'Exposition Internationale de Bruxelles* (1897) zijn de oorspronkelijke Nederlandse teksten van de liederen waarrond hij zijn partituur opbouwt, vervangen door Franse teksten. Uitgeverij Schott Frères in Brussel geeft het klavieruittreksel uit met als titel *Cantate Inaugurale composée sur des thèmes populaires flamandes*. De bekommernis van Gilson om de amateurmuziekbeoefening te stimuleren lijkt niet in het minst geschraagd door enige Vlaams-nationalistische gezindheid. Hij koestert wel een grote bewondering voor Benoit die hij naar eigen zeggen drie keer ontmoette.[33] Gilson heeft alle door het Fonds Peter Benoit uitgegeven partituren in zijn bezit. Tijdens de inhuldiging van de nieuwe parochiekerk van Ruisbroek op 25 december 1896 – de oorspronkelijke, te klein geworden kerk werd in 1895 gesloopt en had op het moment van de inhuldiging nog geen toren en geen orgel – wordt luidens een parochiale omzendbrief van 5 december 1896 tijdens de hoogmis 'de Mis van PETER BENOIT met orkest van PAUL GILSON' (wellicht de *Kleine Mis* of *Messe à trois voix,* 1856) uitgevoerd. Wanneer hij later medewerker wordt van *Het Laatste Nieuws* is zijn eerste bijdrage, 5 februari 1936, niet toevallig aan Benoit gewijd:

---

[32] LAMY (Fernand), De la vraie musique pour le peuple, in: *L'Aurore, Organe socialiste hebdomadaire, politique, artistique, littéraire, musical, social & économique*, 1925, vol. 2, N°31, p. 106.

[33] GILSON (Paul), Op. Cit., pp. 26–34.

> Arme, groote Benoit! Tijdens uw leven heeft men op U gespuwd, uw meest verheven verzuchtingen miskend. Na uw dood wordt gij nog beleedigd, niet uit eigenbelang of uit jaloersheid, zooals weleer, maar door miskenning en onwetendheid. Gij waart een zeer groot scheppend kunstenaar, machtig en diep van inspiratie, maar ook wanneer noodig, innig-teeder: een echte, en authentieke Vlaming van oude afstamming, die tot uw landgenooten een taal spraakt welke hen ontroerde tot in het diepste van hun ziel.

‘Un compositeur nous est né’ 1882–1889

Met de verhuis naar Brussel begint een leven van verhuizing en omzwerving doorheen de hoofdstad en haar randgemeenten. In de eerstkomende 23 jaar zal Gilson, zo blijkt uit de bevolkingsregisters, op niet minder dan vijftien verschillende adressen wonen, nu eens alleen, dan weer samen met zijn moeder die een al niet minder verhuizend leven leidt.[34] Een aantal van zijn composities voor harmonie of fanfare waaronder *La chasse, Grande fantaisie pittoresque et descriptive* (1937?) en het niet te dateren *Kempsche bloemen!/Fleurs campinoises, Polka mazurka (aan mijnen vriend A. Cantillon, muziek bestuurder in Ruysbroek [Brabant])* worden door Wtterwulghe in Luik uitgegeven onder het heel toepasselijke pseudoniem ‘Verhuizer’.

Financiële nood lijkt plausibel als verklaring voor het frequent veranderen van woonplaats. Hoe hij aan de kost komt, is niet echt duidelijk. Volgens Brenta doet hij wat kopieerwerk voor een zekere Farnière die een muziekhandel uitbaat voor rekening van de Brusselse uitgever Schott. Brenta geeft ook aan dat hij kennismaakt met ‘un Allemand nommé Engelke’, een pianist die hem grootmoedig al zijn partituren ter beschikking stelt en hem binnenloodst bij zijn eigen werkgever in een rubberfabriek.[35] Gilson zou er, uit bittere noodzaak en wellicht met frisse tegenzin, tewerkgesteld geweest zijn als boekhouder, voor zover bekend zonder enige opleiding. Hoelang? Al dan niet voltijds? Behoorlijk verloond of net niet? Vragen die voorlopig, bij gebrek aan (auto-)biografische bronnen, onbeantwoord blijven. Maar wat wel zeker is: Brenta’s bewering wordt door geen enkele andere bron bevestigd. Het lijdt al bij al weinig twijfel dat Gilson het in de eerste tien tot twintig jaar na de dood van zijn vader financieel knap lastig moet hebben gehad. Het is frappant hoe vaak hij in zijn brieven materiele kopzorgen opgeeft als verklaring voor zijn doen en laten. Eén enkel zinnetje uit

[34] 24 maart 1882, Nieuwland 74; 14 april 1883, Sint-Gillis (adres onbekend); 12 april 1884, Vier Armenstraat 21; 26 februari 1885, Henegouwenlaan 131; 15 mei 1886, Museumstraat 20; 14 november1887, Kartuizerstraat 70 (+ tweede verblijfplaats Nieuwland 70); 9 juli 1888, Sallaertstraat 15; 20 juni 1889, Radstraat 23; 23 januari 1890, Artesiëstraat 13; 18 december 1891, Henegouwenlaan (later Maurice Lemonnierlaan) 68; 29 juni 1892, Zuidlaan 4; 31 maart 1894, Rouppestraat 16; 17 november 1896, Borgval 11 (sinds 10 augustus 1900 nr. 13); 10 november1898, Kwekerijstraat 2 (nu Jan Ruusbroecstraat 45), Ruisbroek; 12 mei 1905, Emanuel Hielstraat 3, Schaarbeek.

[35] BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 22.

een brief van de Russische componist César Cui aan Gilson springt wat dat betreft meteen in het oog: 'Je ne puis Vous dire l'impression navrante que produit sur moi le sang froid [sic], avec lequel Vous me contez Vos mésaventures, jusqu'aux sommations d'huissiers inclusivement. C'est terrible.'[36] Helaas is de brief van Gilson aan Cui waarin hij het heeft over zijn wedervaren en waarin hij misschien de reden onthult waarom hij deurwaarders over de vloer krijgt, niet bewaard gebleven. Anderzijds wordt hij in weliswaar latere getuigenissen van tijdgenoten meer dan eens omschreven als een allerminst vrekkig levensgenieter, een ware bourgondiër die 'hield van een goed glas wijn en van verfijnd eten. Het was ook een genot bij hem uitgenodigd te worden, zelfs op een gewone middag.'[37] Bovendien brengt hij al van jongs af aan, en tot in zijn laatste levensjaren, jaarlijks wat vakantie door aan de Belgische kust, meestal in Blankenberge. Geregeld reist hij naar het buitenland, van Scandinavië tot Noord-Afrika. Een reislustige levensgenieter die niettemin met langdurige geldproblemen kampt: het is niet meteen logisch. Over het leven van Gilson blijven er wel meer onbeantwoorde vragen. Springt hij misschien niet erg oordeelkundig om met zijn, althans in zijn jaren als jongvolwassene, beperkte financiële middelen? Lukt het hem niet de eindjes aan elkaar te knopen? Moet hij vaak passen als de huishuur moet betaald? Is hij een wanbetaler? Is hij, als het op het regelen van zijn dagdagelijkse financiële zaakjes aankomt, alleen maar uiterst slordig en onzorgvuldig, net zo slordig en onzorgvuldig als hij is in het naamtekenen, dateren en betitelen van zijn composities en van kopieën, herwerkte versies of transcripties ervan? 'J'ai horreur des transactions commerciales, cependant ni mon propriétaire, ni mon tailleur ne sont de cet avis', schrijft hij in een brief aan de Brugse violist, dirigent en componist Jules Goetinck.[38] Niet bepaald kwalificaties voor een boekhouder.

In Brussel volgt Gilson de repetities van verschillende muziekkorpsen en woont hij geregeld voorstellingen bij in de Muntschouwburg waar hij diep onder de indruk raakt van het werk van Wagner.

> 'En 1883 j'entendis pour la première fois les *Nibelungen* de Wagner, donnés à la Monnaie par la troupe de Bayreuth, sous la direction de Neumann et de Seidl. Ces représentations me firent une grande impression et m'incitèrent à étudier le Wagnérisme, dont Duyck ne voulait pas entendre parler.'[39]

Hij raakt ook in vervoering door het kleurrijke orkestpalet van de Russische Nationale School die hij leert kennen via de Concerts Populaires de Musique Classique. Deze

36 Antwerpen, Koninklijk Conservatorium Antwerpen, brief van César Cui aan Paul Gilson, 28 juni 1895.
37 MEULEMANS (Arthur), Anecdoten – Paul Gilson, Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium (Arthur Meulemansfonds), Antwerpen, 1966, p. 1.
38 Brussel, Bibliothèque Conservatoire royale de Bruxelles, brief van Paul Gilson aan Jules Goetinck, eind 1894–begin 1895.
39 BLANGENOIS (Jules), Op. Cit.

muziek wordt in België geïntroduceerd door toedoen van de gravin de Mercy-Argenteau (voluit Marie Clotilde Elisabeth Louise de Riquet, comtesse de Caraman-Chimay; (°Parijs, 3 juni 1837 – Sint-Petersburg, 8 november 1890); ze is diplomate, pianiste, kunstliefhebber, mecenas en de eerste biografe van Cui. Gilsons enthousiasme voor de Russische muziek is grenzeloos: 'Mon ami Paul Gilson et moi nous étions les premiers à applaudir et aussi les derniers; nous n'admettions pas que les auditeurs, surpris par une musique à cette époque si nouvelle, ne prennent pas part à nos ovations!'[40] Vanaf begin 1887 correspondeert Gilson uitgebreid met zijn Russische collega Cui. Naar eigen zeggen wisselen ze brieven uit tot in 1914, hoewel de meest recente van de tot nog toe teruggevonden brieven dateert van 19 oktober 1909.[41] De frequentie van hun correspondentie is dan al sterk afgenomen. Hij ontmoet zijn correspondent minstens twee keer, in Brussel (1887) en in Parijs (januari 1894), en mogelijk ook nog eens in november 1891 in Brussel. Enkele jaren later gaat hij ook corresponderen met, en maakt hij eveneens persoonlijk kennis met de Russische uitgever Mitrofan Beljajev. Deze bewaarde brieven omvatten de periode 28 maart 1891 tot 4 maart 1900, al duurt met zekerheid ook hun correspondentie langer. Met grote overgave ijvert Beljajev voor de promotie van de componisten uit zijn fonds. In die propagandamachine is Gilson een belangrijke schakel. Beljajev doet hem tientallen partituren cadeau en stuurt er hem wellicht nog veel meer ter inzage. Het lijdt geen twijfel dat Gilson een uitgebreide collectie partituren van Russische componisten had. Van die verzameling is nauwelijks wat overgebleven. In de bibliotheken van de conservatoria van Antwerpen en Brussel bevinden zich hooguit een tiental partituren die tot die collectie moeten hebben behoord. Hij maakt ook kennis, wanneer precies is niet duidelijk, met Alexander Glazoenov en ontmoet hem een tweede keer wanneer deze in juli 1897 in de Muntschouwburg een repetitie bijwoont van *Godelieve*, een muziekdrama van Edgar Tinel. Met Glazoenov correspondeert hij slechts erg occasioneel. Verder ontmoet hij ook Alexander Scriabin en Nikolaj Rimsky-Korsakov. Scriabin concerteert in België tijdens de zomer van 1895 en op 18 januari 1896. Rimsky-Korsakov dirigeert de Concerts Populaires in Brussel op 13 april 1890 en 18 maart 1900. Van briefwisseling met beide laatstgenoemden is althans voorlopig geen enkel spoor gevonden.[42]

---

[40] TERRIER (M.-A.), 'Visite à Désiré Pâque. Musicien Liégeois', in: *La Meuse*, 29 januari 1929.

[41] GILSON (Paul), Op. Cit., p. 36.

[42] Brieven van Cui, Beljajev en Glazoenov aan Paul Gilson: Bibliotheek, Archief en Documentatiecentrum Koninklijk Conservatorium Antwerpen. Van alle brieven die Gilson aan zijn Russische correspondenten richtte, werden tot op vandaag slechts zeven exemplaren teruggevonden: vijf brieven aan Beljajev worden bewaard in het Glinka State Central Museum of Musical Culture in Moskou, een brief aan Glazoenov in het departement handschriften van de National Library of Russia, en een brief aan diezelfde in het departement handschriften van de bibliotheek van het N.A. Rimsky-Korsakov Conservatorium, beide in Sint-Petersburg. Van de vele brieven die Gilson aan Cui richtte is geen enkel spoor overgebleven.

Weer is het zijn broer die Gilson in 1885 aanport een belangrijke stap te zetten: deelnemen aan de Prix de Rome, een tweejaarlijkse prestigieuze compositiewedstrijd waaraan voor de laureaat een aanzienlijke staatsbeurs verbonden is voor studieverblijven in het buitenland.[43] Gilson wordt toegelaten tot de eindproef – het schrijven van een cantate op een opgelegde tekst – maar maakt zijn werk niet af. 'Tombé malade', volgens Brenta.[44] 'Trop inexpérimenté', vertelt Gilson zelf.[45] Een beresterke gezondheid heeft de jonge Gilson zeker niet. Als kind al had hij een zwak gestel. Hij is chronisch astmatisch, in die mate zelfs dat velen zich zorgen maken over zijn toekomst. Componist Guillaume Lekeu heeft het erover in een brief aan zijn moeder, daterend van 1 augustus 1891. Hij werkt op dat moment, in loge, aan zíjn cantate voor de Prix de Rome waarvoor hij de tweede plaats zal behalen: '[...] je suis stupéfait, maintenant que je vois le peu de temps qu'on a ici, que Gilson ait pu construire pareille œuvre. Malheureusement, il n'a, paraît-il, aucune santé et ne peut presque rien faire. Sans cela, je suis sûr qu'il ferait joliment parler de lui.'[46] Toch blijft de 91 pagina's tellende partituur van Gilsons onvoltooide wedstrijdcantate *Au bois des elfes*, op tekst van een zekere Bogaert, niet onopgemerkt voor juryvoorzitter François Auguste Gevaert, directeur van het Brusselse conservatorium. Hij is bereid Gilson als leerling in zijn compositieklas op te nemen. Gevaert geeft zijn lessen echter niet op geregelde tijdstippen en enkel met grote tussenpozen. Groot enthousiasme wekt de leraar alleszins niet bij zijn nieuwe student:

> [...] les leçons de Gévaert ne constituaient pas un cours méthodique. Elles consistaient le plus souvent en une vraie démolition, avec quelques conseils pour une construction meilleure, et des remarques techniques. L'élève, accablé sous l'avalanche de ces critiques destructives, souhaitait une prompte fin à son supplice, ce qui ne tardait pas, car au bout de trois-quarts d'heure de cet exercice, Gévaert tirait sa montre et s'esquivait rapidement. Et l'on s'en allait penaud sous l'œil narquois du concierge M. Bondroit, qui sans doute épiait la scène par la trou de serrure et s'amusait fort de la déconvenue des compositeurs en herbe [...].[47]

Uit brieven (Bibliotheek, Archief en Documentatiecentrum Koninklijk Conservatorium Antwerpen) blijkt dat Gilson intussen pogingen onderneemt om aan een degelijke baan te komen. Zijn moeder vraagt de gravin de Mercy-Argenteau om de voorspraak van haar neef Joseph de Riquet, prince de Caraman-Chimay, minister van Buitenlandse Zaken in de gematigd katholieke regering (1884–1894) van Auguste

---

43 BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 22.
44 BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 23.
45 BLANGENOIS (Jules), Op. Cit.
46 LORRAIN (Marthe), Guillaume Lekeu. Sa correspondance, sa vie & son œuvre., Printing Co, Luik, 1923, p. 197; VERDEBOUT (Luc), Guillaume Lekeu. Correspondance. Introduction, chronologie et catalogue des œuvres. Mardaga, Luik, 1993, p. 199.
47 GILSON (Paul), Op. Cit., pp. 194–195.

Beernaert. Om welke betrekking het ging, valt uit de brieven niet af te leiden, behalve dat de minister een aanbevelingsbrief richt aan de burgemeester van Oostende en dat Gilson een introductiebrief meekrijgt. Mogelijk ging het om het ambt van directeur van het conservatorium van Oostende, dat vacant was geworden na het overlijden van directeur Joseph Michel. Maar van een benoeming in Oostende, van welke aard dan ook, is er alleszins geen enkel spoor. Dat Gilson, mocht het inderdaad om deze betrekking gaan, weinig kans maakte, is voor de hand liggend: als 23-jarige heeft hij in het Belgische muziekleven nog geen strepen verdiend. Enige ervaring kon hij niet voorleggen. En met een aanbeveling van een minister uit een katholieke regering, wedde hij bovendien op het verkeerde paard in het liberale bolwerk dat Oostende toen was.

Wanneer hij zich in 1889 een tweede keer aanbiedt voor de Prijs van Rome, is Gilson als componist, alles in acht genomen, nog steeds grotendeels autodidact. Andermaal wordt hij tot de eindproef toegelaten. Maar dit keer werkt hij het karwei met succes af: zijn cantate *Sinaï*, op tekst van Jules Sauvenière, wordt bekroond met een Premier Grand Prix. Zij het niet zonder slag of stoot. In een brief aan zijn moeder, daterend van 13 juli 1891, twee jaar na de feiten dus, doet Lekeu kort relaas van een verhaal dat hij heeft 'van horen zeggen'. Gilson zou de verplichting voor de kandidaten om hun cantate aan de piano voor de jury uit te voeren, met vocale solisten die uit eigen zak betaald moeten worden, prompt aan zijn laars hebben gelapt en vrijmoedig gesproken hebben: 'Messieurs, je n'ai pas un sou et je ne joue pas de piano. Voici ma cantate, faites en ce que bon vous semblera.'[48] Voorzitter Gevaert heeft geen andere keuze dan zelf aan de piano te gaan zitten en Gilsons cantate prima vista te spelen. De jury, verder bestaande uit Benoit, Gustave Huberti, Emile Mathieu, Jean Radoux, Adolphe Samuel en Jan Van den Eeden, kent Gilson de bekroning uiteindelijk toch toe, met zes stemmen tegen één. Op 29 oktober 1889, twee dagen nadat hij in het Paleis der Academiën te Brussel de uitvoering van de cantate o.l.v. de componist heeft bijgewoond, schrijft Samuel, directeur van het Conservatorium van Gent, aan schrijver en journalist Lucien Solvay:

> Ah ! par exemple, je suis un peu bien honteux et confus de n'avoir point donné ma voix à Gilson. <u>Mea culpa, mea maxima culpa</u>! Il eut dû avoir l'unanimité; mieux encore: le prix par acclamation. [...] j'avais pensé qu'un couple d'années passées à travailler avec Gevaert pourraient faire grand bien à ce jeune homme de génie. Mais lorsque je l'ai vu diriger sa cantate, avec une sûreté – maladroite souvent – mais donnant toujours le bon résultat: la vie, le mouvement, la couleur, l'expression, j'ai compris – trop tard – que Gilson n'aurait besoin d'autres maitres que celui qui lui a tout enseigné : la nature, sa nature propre, son sentiment intime et vivace.[49]

48 LORRAIN (Marthe), <u>Op. Cit.</u>, p. 169; VERDEBOUT (Luc), <u>Op. Cit.</u>, p. 180.

49 Onderstreping door briefschrijver. Brussel, muziekbibliotheek Koninklijk Conservatorium Brussel, B-Bc QQ 38 872(4).

Met het behalen van deze onderscheiding krijgt Gilson in één klap een storm van applaus in de Belgische muziekwereld:

> Un compositeur nous est né, un véritable. Depuis de longues années, certainement, les concours de Rome n'avaient donné naissance à une œuvre aussi remarquable. M. Gilson manie non seulement les masses avec une grande aisance, mais il a des idées, de l'éclat et une véritable puissance, sans emphase ni boursoufflure. Retenez bien ce nom, il pourrait avant peu devenir célèbre [...] Nos directions de concert se le disputeront évidemment cet hiver. On pourra alors juger complètement de ce talent qui vient de se révéler d'une façon si inattendue et si éclatante.[50]

Zonder verdere specificatie geeft dit artikel ook aan dat hij een bescheiden inkomen zou genieten als orkestmusicus. Het is de enige bron die daarvan melding maakt.

'par delà nos étroites frontières'
1889–1892

Aangespoord door zijn onderscheiding schrijft Gilson in de eerstvolgende jaren een reeks interessante composities. Van een eerste compositie *Trois Humoresques* (1889) voor fluit, hobo, twee klarinetten, hoorn en twee fagotten wordt de eerste gespeeld op 27 januari 1890 tijdens een concert van Les XX. Deze kunstenaarskring werd opgericht in 1883 rond de Brusselse jurist Octave Maus. Onder anderen James Ensor, Théo van Rysselberghe en Fernand Khnopff maken er deel van uit. Verder componeert Gilson ook *Six Mélodies* (1889–1890) op teksten van André Van Hasselt, Eddy Levis en Emiel Vossaert; *Alla Marcia, Rapsodie* (1890) voor strijkorkest; *Le Démon, drame lyrique* (1890) naar het gelijknamige werk van de Russische schrijver Michael Lermontoff, en op tekst van Louis De Casembroot, adjunct-secretaris en bibliothecaris van het conservatorium van Brussel. De laatstgenoemde twee werken worden in Brussel gecreëerd door solisten en ensembles van het conservatorium, respectievelijk op 9 november 1890 en 23 november 1891. Een *Fantaisie sur des Mélodies Populaires Canadiennes* (1891) voor symfonieorkest, opgedragen aan de Hongaarse dirigent Anton Seidl, en *Mélodies Ecossaises* (1891-1892) voor strijkorkest, enkele jaren later uitgegeven door de Duitse uitgever Breitkopf & Härtel in Leipzig, worden voor het eerst uitgevoerd in Brussel op 27 maart 1898 door de Concerts Populaires de Musique Classique o.l.v. Joseph Dupont.

Twee jaar later heeft Gilson, blijkens de eerder geciteerde brief van Lekeu, de aan de Romeprijs verbonden mondelinge proeven over onder andere vaderlandse

50 M.K., 'Lettre de Bruxelles', in : *Le Guide Musical*, 1889, vol. 35, N° 44, pp. 270–271.

geschiedenis en muziekgeschiedenis nog steeds niet afgelegd. Gilson bleef steeds weer aandringen op uitstel om zich, bij gebrek aan een degelijke algemene scholing, goed te kunnen voorbereiden. De Prix de Rome is hem dan wel toegekend, maar van de beurs is om die reden nog geen frank uitgekeerd, nog steeds volgens Lekeu.

Op 20 maart 1892 beleeft Gilson een eerste overweldigend publiek succes. Op die dag creëren de Brusselse Concerts Populaires de Musique Classique o.l.v. Dupont *La Mer, Esquisses Symphoniques* (*Lever de soleil*, *Chants et danses des matelots*, *Crépuscule* en *La tempête*). Het is een compositie voor symfonieorkest, mannenkoor ad libitum en, erg ongewoon, een 'harmonie supplémentaire' bestaande uit twee fluiten, twee hobo's, twee klarinetten, twee fagotten, één sopraansaxhoorn, drie mezzo-sopraansaxhoorns, één altsaxhoorn, drie baritonsaxhoorns, twee bassaxhoorns en één contrabassaxhoorn. Omstreeks 1890 had Gilson aan de Belgische kust kennis gemaakt met Levis, dichter, en redacteur van *Le Soir*.[51] Het is Levis die hem, wellicht in 1891, vraagt om zijn vierdelige gedichtencyclus, *La Mer*, een cyclus van erg middelmatig niveau, van muziek te voorzien. Voor het eind van de zomer, en dus voor het eind van het concertseizoen aan de kust, geraakt hij echter niet meer klaar en hij schuift de zaak op de lange baan. Wanneer dirigent Dupont hem korte tijd later een compositie vraagt voor de Brusselse Concerts Populaires, neemt hij de draad weer op. Nog voor de Concerts Populaires er de kans toe krijgen, worden op 18 februari 1892, tijdens een namiddagconcert van Les XX, de eerste twee delen, *Tableau Maritime* – deze titel wordt later veranderd in *Lever du soleil* – en *Chants et danses des matelots*, voor het eerst uitgevoerd in de oorspronkelijke vierhandige pianoversie. 'Son œuvre a une saveur particulière', schrijft Fernand Labarre in *La Réforme* van 20 februari 1892. *L'Art Moderne*, spreekbuis van Les XX, neemt het artikel daags nadien over.[52] Lekeu, van wie op datzelfde concert een fragment uit zijn cantate *Andromède* wordt vertolkt, is er ook aanwezig:

> [...] deux morceaux de Gilson pour piano à 4 mains, très intéressants – c'est de la vraie musique – on reprochait au 1er morceau de reposer sur un thème trop court; c'est peut-être vrai, mais cela n'empêche que Gilson soit un musicien solide, consciencieux et qui fera un jour – bientôt peut-être – une œuvre d'art parfaite.[53]

De eerste uitvoering van *La Mer* in orkestversie, waarbij Charles Le Bargy, acteur en medewerker van de Comédie Française in Parijs, voorafgaand aan ieder deel de gedichten van Levis voordraagt, is een mijlpaal in de Belgische muziekgeschiedenis.

---

51 Gilson noemt Levis een 'habitué de la digue de Blankenberghe'. (GILSON (Paul), Op. Cit., p. 135), in *L'Aurore* heet hij 'le petit maître d'Ostende' (*L'Aurore*, 26 augustus 1925, vol. 2, N° 31, p. 110). Beide steden hadden in de laatste decennia van de negentiende eeuw, tot het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, een intens concertleven tijdens de zomermaanden.

52 *L'Art Moderne*, 21 februari 1892, vol. 12, N° 8, p. 61.

53 LORRAIN (Marthe), Op. Cit., p. 247; VERDEBOUT (Luc), Op. Cit., p. 237.

> La nationalité de Mr. Gilson, Brabançon bon teint, n'a pas nui, chose étonnante, au succès considérable qu'on lui a unanimement décerné et dont la répercussion fait vibrer actuellement toutes les gazettes du pays. Se souvient-on du temps où il fallait, indispensablement, pour avoir du talent, être Tchèque, ou Hongrois, ou Norvégien?[54]

En Labarre schrijft in *La Réforme* van 21 maart:

> Le troisième concert populaire comptera parmi les plus importants, car il a révélé au public le nom d'un jeune compositeur d'une mérite rare, qui d'emblée a conquis sa place en tête des jeunes musiciens belges et qui demain, sans doute, fera applaudir ses œuvres par-delà nos étroites frontières.

Het zijn maar enkele citaten uit de vele uitgebreide recensies die meteen na de creatie in verschillende kranten en tijdschriften gepubliceerd worden. Het is nog de tijd waarin Belgische kranten en tijdschriften de muziekactualiteit erg nauwgezet volgen. Een tijd waarin een waaier aan informatieve en kritische tijdschriften bliksemsnel, veelvuldig, degelijk onderbouwd, diepgaand en uitgebreid besprekingen brengen van eigentijdse muziek met veel aandacht voor het werk van Belgische toondichters.

De lovende kritieken na de creatie van *La Mer* kunnen Gilson doen dromen van een mooie toekomst. Precies vierhonderd jaar nadat de zee de poorten van een nieuwe wereld opende voor Christoffel Columbus, lijkt *De Zee* voor de zevenentwintigjarige Gilson de deuren naar eeuwige roem te openen. Toch zal het allemaal iets anders uitpakken. *La Mer* wordt op 7 mei – nooit eerder is een Belgisch componist dergelijke eer te beurt gevallen – hernomen door de Concerts Populaires. Met hetzelfde succes. Er volgen binnen enkele maanden nog verschillende uitvoeringen her en der in het land. Gilson dirigeert ook driemaal zelf zijn werk. De eerste keer tijdens een openluchtconcert in Brussel op 10 juni. Een tweede keer op 11 juni tijdens de Concerts du Wauxhall. Hierover schrijft *L'Eventail* op 12 juni 1892: 'L'exécution de *La Mer* a été, il faut le dire, assez terne; le compositeur n'a pas l'art de conduire, il manque de certitude, de fermeté.' Een derde keer op 10 juli. *De Zee* wordt in datzelfde jaar gespeeld in Antwerpen (begin juni en op 6 november; Volksconcerten o.l.v. Constant Lenaerts), in Spa (op 25 juli, 12 en 24 augustus o.l.v. Jules Lecocq), in Oostende (op 28 en 29 juli, 2 augustus, o.l.v. Léon Rinskopf), in Blankenberge (in augustus, o.l.v. Jules Goetinck), in Amsterdam (op 1 december, Concertgebouworkest o.l.v. Willem Kes), in Luik (op 11 december, Nouveaux Concerts o.l.v. Sylvain Dupuis) en in New York (op 19 december, The Philharmonic Society o.l.v. Anton Seidl). Nog in hetzelfde jaar wordt de partituur uitgegeven door Breitkopf & Härtel, zowel in de versie voor orkest

---

54 *L'Art Moderne*, 1892, vol. 12, N° 13, p. 99.

als die voor vierhandig piano. *L'Echo Musical* meldt dat 'La Mer*,* de M. Paul Gilson, sera donnée prochainement à Paris, à Berlin, à Angers, à Marseille.'[55] Zo snel loopt het echter allemaal niet. Maar *De Zee* vindt internationaal wel degelijk enige weerklank: uitvoeringen zijn er – weliswaar niet zo 'prochainement' als de redacteur van *L'Echo Musical* laat vermoeden – in onder andere Keulen, München, Berlijn, Pavlovsk (bij Sint-Petersburg), Genève, Londen, Warschau, Stockholm, Groningen en Aken.[56]

'une sorte de monstruosité artistique' 1892–1897

Dankzij de beurs verbonden aan het behalen van de Romeprijs maakt Gilson uiteindelijk dan toch, in de zomer van 1892 – of hij intussen al dan niet de mondelinge proeven heeft afgelegd, is niet bekend – een eerste studiereis naar Duitsland. Deels met de trein, deels per boot stroomopwaarts langs de Rijn, doet hij o.m. Keulen, Bonn, Koblenz en Frankfurt aan. Zijn eindbestemming is Bayreuth waar hij voorstellingen bijwoont van *Tannhaüser*, *Die Meistersinger*, *Tristan und Isolde* en *Parsifal*. Ruim een jaar later verblijft hij, van oktober 1893 tot januari 1894, met een beurs in Parijs. Eerder dat jaar, op 15 januari 1893, was hij ook al in Parijs om er, bij de Concerts Colonne een uitvoering van *La Mer* bij te wonen. Een memorabele tegenvaller:

> Le poète Eddy Levis a voulu réciter lui-même ses vers aux Concerts Colonne. Et il avait un accent flamand terrible, et il nasillait comme une cornemuse. Alors tout le monde a ri, ce qui fait qu'on n'a peut-être pas écouté beaucoup ma musique. Mais je ne leur en veux pas, tout cela n'a pas une grande importance.[57]

---

55 *L'Echo Musical*, 4 december 1892, vol. 22, N°25, p. 290.

56 Keulen: juni 1894, Gürzenich-Sommerkonzerte.
München: november of december 1894.
Berlijn: 12 december 1894, Konzerthaus Bilse, Orchester-Bilse o.l.v. Jules Goetinck; 25 februari 1908, Mozart-Saal, Mozart-Orchester o.l.v. Léon Rinskopf.
Pavlovsk: augustus 1896, Wauxhall, Symfonieorkest van Pavlovsk o.l.v. Nikolaj Galkin; juli 1897, Wauxhall, Symfonieorkest van Pavlovsk o.l.v. Emile Agniez; 6 juli 1912, Wauxhall, Symfonieorkest van Pavlovsk o.l.v. Henri Verbruggen.
Genève: februari of maart 1897.
Londen: 27 november 1897, Crystal Palace, The Crystal Palace Grand Orchestra o.l.v. August Manns; 1 juni 1905, Queens Hall, Symfonieorkest van het Kursaal van Oostende o.l.v. Léon Rinskopf.
Warschau: 22 november 1907, Filharmonische Vereniging, o.l.v. Léon Rinskopf.
Stockholm: april 1927, o.l.v. François Rasse.
Groningen: 11 december 1929, De Groninger Orkestvereeniging o.l.v. Kor Kuiler.
Aken: 21 december 1935, Viertes Städtisches Volks-Symphoniekonzert o.l.v. Herbert von Karajan.

57 Paul Gilson aan Marc Delmas, geciteerd in BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 39.

Daarentegen schrijft Hugues Imbert in *Le Guide Musical:* '[...] M. Eddy Levis, a récité lui-même les vers de son poème. L'assurance ne lui manque pas et le public lui a fait bon accueil.'[58]

Een derde en laatste studiereis, naar Italië, onderneemt Gilson in juli 1895. In navolging van het reglement van de Romeprijswedstrijd stuurt hij verschillende composities ter beoordeling naar de Académie Royale. Het gaat om *La Mer* en muziek bij het toneelstuk *Alvar* van Emile Bède, die hij hoofdzakelijk schreef tijdens zijn verblijf in Parijs (1893). Er is ook de toneelmuziek bij het eerste bedrijf van *La Princesse Maleine* (1894) van Maurice Maeterlinck en de *Fanfare Inaugurale* (1887), nog geschreven voor hij de Prix de Rome behaalde, en in 1895 gepubliceerd door Breitkopf & Härtel in een versie voor symfonieorkest. Verder legt hij ook zijn *Francesca da Rimini* (1894–1895) voor, een oratorium voor soli, koor en orkest op tekst van Jules Guilliaume, de secretaris-schatbewaarder van het Conservatorium van Brussel, naar een fragment uit Dante's *Inferno*. Dit oratorium werd in Brussel gecreëerd door de Concerts Populaires o.l.v. Dupont op 20 januari 1895. In 1895 voltooide Gilson in Italië ook *Le Feu du Ciel*, een symfonisch gedicht voor declamator en orkest naar het eerste gedicht uit *Les Orientales* van Victor Hugo. Het beoordelingsrapport van de Académie is opgesteld door Huberti:

> [...] un talent absolument hors ligne. Son œuvre, Francesca da Rimini, [...] fait preuve d'un sens dramatique extraordinaire [...]. La conception en est large et personnelle, la réalisation musicale et orchestrale de tout premier ordre [...]. «Le Feu du Ciel» [...] conception assez originale [...]. Il est assez curieux d'observer combien Gilson est soigneux dans l'indication précise de tous les effets qu'il veut obtenir. Ce même soin il l'apporte dans le détail musical de ses partitions, dans la recherche des effets d'orchestre, qui donnent une couleur personnelle à ses œuvres. Ces détails cependant ne lui font jamais perdre de vue la conception d'ensemble. [...] La richesse et la variété harmonique sont très grandes [...] La «Fanfare Inaugurale» est un morceau de beaucoup moins d'importance [...].[59]

Na de creatie van *Francesca da Rimini* oordeelt *La Libre Critique* 'que l'auteur y montre plus que jamais, une vigueur de touche, une habileté orchestrale qui peuvent le classer au premier rang parmi les symphonistes modernes.'[60] Toch is de kritiek niet onverdeeld gunstig. De tekst van Guilliaume wordt doorgaans negatief beoordeeld. '[...] Guilliaume n'a pas visé à faire de la littérature en écrivant cette *Francesca da Rimini*'. Gilson deelt in de klappen: 'Nous comprenons moins que M. Gilson ait accepté [...] cette nouvelle *Francesca.*' Men waarschuwt hem voor overdrijvingen, voor de complexiteit van zijn partituur. De kritiek is fundamenteel:

58 *Le Guide Musical*, 1893, vol. 39, N° 4, p. 42.
59 Brussel, Académie Royale de Belgique, dossier 14144.
60 THIÉBAUT (Henri), 'Concert populaire', in: *La Libre Critique*, 1895, vol. 5, N° 20, p. 150.

> Si nous osions formuler un vœu, nous souhaiterions que M. Gilson abandonne pour quelque temps les grandes compositions dramatiques et consacre son remarquable talent à la musique pure, sans intention littéraire, telle qu'une symphonie, un quatuor. Nous savons bien que l'auteur ne recueillera pas dans cette voie des succès aussi brillants que ceux qui l'ont, à bon droit, accueilli jusqu'ici. Mais il est de force à renoncer momentanément aux applaudissements faciles. Une épreuve de cette nature grandirait et purifierait sa technique et le préparerait à nous donner une œuvre parfaite et définitive.[61]

Gilsons tekstkeuze is niet altijd gelukkig. In een aantal gevallen is de kwaliteit van de tekst zelfs zo bedenkelijk dat zijn muziek eraan ten onder gaat. *Alvar, drame lyrique en trois actes* van Bède, ingenieur en ambtenaar bij de stad Brussel, is daar een voorbeeld van. Dit melodramatische verhaal rond de zestiende-eeuwse Spaanse Hertog van Alva is literair en dramatisch zo zwak – 'assez banalement écrit' (*L'Indépendance Belge*); 'pièce enfantine' (*L'Etoile Belge*); 'un drame piètre' (*Le Guide Musical*) – dat het in de Franstalige theaters van Brussel niet de minste kans krijgt.[62] Maar in een vertaling van liberaal flamingant Emanuel Hiel kan het stuk wel opgevoerd worden in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg, een schouwburg die volgens *Het Laatste Nieuws* van 17 december 1895

> [...] niet alleen in het leven geroepen [is] voor de vlaamsche schrijvers, maar hij wordt ook meer en meer het toevluchtsoord der belgisch-fransche schrijvers, die de andere brusselsche schouwburgen voor hunnen letterkundige voortbrengsels gesloten vinden.

Het orkest van de K.V.S., geleid door klarinettist, componist en dirigent François van Herzeele speelt meestal niet veel meer dan wat pathetische tremolo's en enkele dansen, voor een publiek dat gewoon is tijdens de muzikale intermezzi uitgebreid commentaar te leveren op het schouwspel. De première heeft plaats op 15 december 1895. Vanaf de derde voorstelling wordt er gespeeld voor een lege zaal. In zijn partituur noteert Gilson: 'massacré hideusement en 1895 au Théâtre flamand de Bruxelles.' Enkel de *Prélude* tot het eerste bedrijf, waarin het zestiende-eeuwse minnelied *Gekwetst ben ik van binnen* het muzikale hoofdthema is – Gilson zelf stipte deze *Prélude* meermaals aan als één van zijn betere werken – overleeft de slag en wordt in de daaropvolgende jaren geregeld nog uitgevoerd, onder meer in Brussel, Brugge, Ieper, Gent en Antwerpen. De meeste commentatoren zijn het wel eens over de muzikale kwaliteiten van Gilsons partituur bij *Alvar*, maar op het gebied van tekstkeuze wordt hij ongemeen zwaar op de korrel genomen: '[...] ce musicien [...] a la singulière

61 *L'Art Moderne*, 1895, vol. 15, N° 5, p. 37.
62 *L'Indépendance Belge*, 17 december 1895; *L'Etoile Belge*, 20 januari 1896; *Le Guide Musical*, 22 december 1895.

habitude de ne s'inspirer que des plus détestables productions littéraires, ce qui est une sorte de monstruosité artistique inexplicable dans le cas présent.'[63]

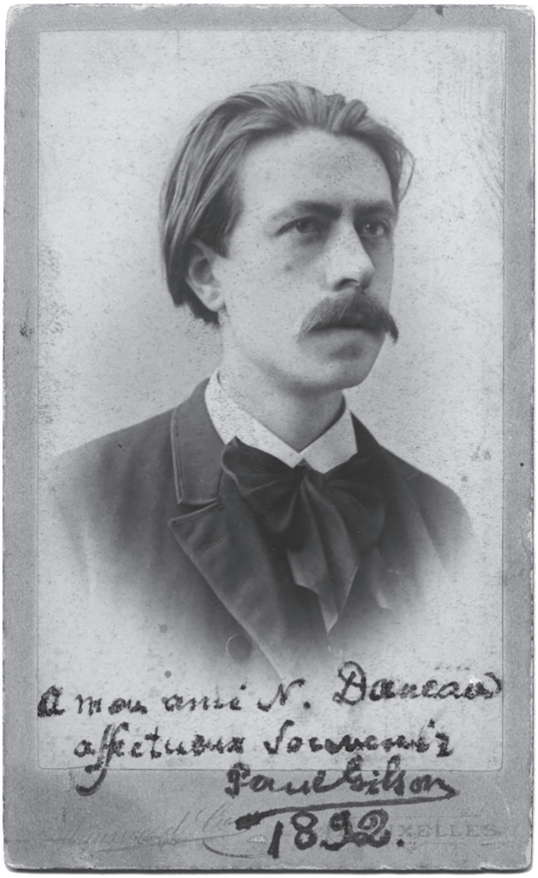
Desondanks is *Alvar* zeker niet zonder belang voor de verdere ontwikkeling van zijn loopbaan. Het is wellicht de eerste keer dat de van huis uit Franstalige Brusselaar Paul Gilson – in Ruisbroek leerde hij zonder de minste twijfel ook Nederlands, maar zijn moedertaal was het niet – zich nadrukkelijk, door de omstandigheden daartoe gedwongen, tot de Nederlandstalige instanties in Brussel wendt om een werk van die omvang uitgevoerd te krijgen. Tegelijk komt hij ook steeds meer in contact met het muziekleven in Vlaanderen, met name met het muziekleven in Antwerpen. Daar zijn in 1889 Arthur Wilford en Lenaerts met de Volksconcerten van start gegaan; daar is in 1893 het drie jaar eerder opgerichte Nederlandsch Lyrisch Tooneel tot Vlaamsche Opera omgedoopt, al wordt nog een tijdlang onder de eerste naam doorgewerkt; daar ook begint in 1896 Edward Keurvels met de Dierentuinconcerten. Allen ijveren ze erg uitgesproken voor een eigen Vlaams muziekleven, een eigen Vlaamse muziekcultuur. Allen zullen ze zonder uitzondering het werk van Gilson nadrukkelijk propageren. Veelbetekenend in die context is het feit dat op 25 juli 1897, ter gelegenheid van de 'Inhuldiging der Feesthalle' van de Koninklijke Maatschappij van Dierkunde van Antwerpen Gilsons *Fanfare Inaugurale/Inhuldigingsfanfare* de opener is van een volledig Vlaams programma. Er wordt ook werk uitgevoerd van Emiel Wambach, Jan Blockx en Tinel, en Benoit dirigeert zijn eigen *Rubens-Cantate*. Closson schrijft in dit verband:

> Wat betreft de jonge muziekale school, die is minstens zoo verscheiden van uitdrukking als onze letterkunde. Zij splitst zich duidelijk in twee kampen van wijduiteenloopende strekking. Hier de Waalsche muzikanten, – César Franck, Erasme Raway, Th. Ysaye, Guill. Lekeu ..., – ginder de Vlaamsche School, aan welks hoofd zich de massieve kunst van Peter Benoit opricht, met Gilson, Tinel, Mathieu, de Greef, Lunssens, enz.[64]

Bij een aantal hoofdstedelijke, al dan niet muzikale autoriteiten schiet dit alles mogelijk in het verkeerde keelgat. Al blijkt uit geen enkel document, uit geen enkel geschrift, uit geen enkele brief, uit geen enkel getuigenis dat Gilson ooit maar de geringste politieke flamingantische of wallingantische sympathieën zou hebben gehad, toch zal hij voor de rest van zijn leven, en zelfs nog lang erna, tegen wil en dank een twistappel blijven voor Nederlands- en Franstaligen. Tot op vandaag bemoeilijkt deze Belgische context de studie, de verspreiding en de uitvoering van zijn œuvre.

Hoewel hiermee de motor van zijn loopbaan aan het sputteren gaat, toch zijn die eerste tekenen van wat in de toekomst als een combinatie van persoonlijke na-ijver en enggeestige (cultuur-)politieke polarisering zwaar op zijn carrière zal wegen, op dit moment zeker niet te dramatiseren. Integendeel. Officiële compositie-opdrachten

63 [s.n.], *L'Eventail*, 22 december 1895, vol. 9, N° 14, p. 1.
64 CLOSSON (Ernest), Mengelingen, in: *De Vlaamsche School*, 1895, vol. 8, p. 152.



FIGUUR 1: Paul Gilson, foto uit 1892, 'A mon ami N. Daneau affectueux souvenir', aan zijn vriend Nicolas Daneau als aandenken, collectie Letterenhuis, Antwerpen. G399/P, nr.73496.[66]

getuigen van de achting die hij algemeen geniet: in 1896 gelast de overheid hem met het componeren van een cantate voor soli, kinder- en mannenkoor en symfonieorkest, *Cinquantenaire des Télégraphes Belges 1846–1896*, op tekst van Arnold Goffin.[65] Ook voor de opening van de wereldtentoonstelling in Brussel in 1897 wordt hem van overheidswege gevraagd een cantate te schrijven: de *Cantate pour l'Inauguration de l'Exposition Internationale de Bruxelles 1897*, een compositie voor koor en harmonieorkest op tekst van G. T. Antheunis. Gilson lijkt op dat moment wel 'componist des vaderlands' te zijn. Maar de officiële erkenning draagt een andere naam: bij Koninklijk Besluit verschenen in het *Belgisch Staatsblad* op 17 mei 1896, wordt hij tot Officier in de Leopoldsorde benoemd. Het ereteken wordt hem door koningin Marie-Henriette opgespeld na een uitvoering van *La Mer* door het orkest van de Concerts Populaires o.l.v. alweer Dupont, Gilsons meest fervent propagandist in Brussel.

'soucis déprimants qui usent le reste de mes forces' 1898–1909

Op 10 november 1898 wordt Gilson opnieuw ingeschreven in de bevolkingsregisters van Ruisbroek. Hij komt dan van Brussel waar hij twee jaar voorheen, op 17 november 1896, samen met zijn moeder in de Borgvalstraat 11 was gaan wonen, zijn dertiende adres sinds hij in 1882 Ruisbroek verliet. In de tussenliggende jaren is hij met zijn moeder nog wel vaak in Ruisbroek geweest, om op adem te komen in een 'pauvre bicoque que ma mère avait fait construire avec des matériaux de fortune et que nous

[65] Ook gekend onder de titels *Cantate Jubilaire* en *Et la lumière descend sur tous!*
[66] Nicolas Daneau was een componist van vooral opera's en orkestmuziek. Directeur van de Muziekacademie van Doornik en van 1919 tot 1931 directeur van de Muziekacademie van Bergen.

avions appelée "Villa Rusticana". Nous y allions le dimanche après-midi et y invitions quelques amis à venir prendre le café et manger le cramique.'[67] In 1898 wordt hij er ingeschreven op het adres Kwekerijstraat 2. De woning, gekend als het Kasteeltje, was destijds een alleenstaand pand badend in het groen, met aan weerskanten een dreef van voor naar achter, van de Kwekerijstraat – nu Boomkwekerijstraat – vooraan, tot de Kerkstraat achteraan. Met de aanleg, omstreeks 1930, van de Jan Ruusbroecstraat – genoemd naar de mystieke schrijver geboren in Ruisbroek in 1293 – tussen en parallel met de Kerkstraat en de Boomkwekerijstraat, werd de achtergevel van het Kasteeltje de voorgevel van wat vandaag een rijwoning is, nummer 45 in de Jan Ruusbroecstraat.

Al is Gilson er gedomicilieerd tot 12 mei 1905, het is toch zeer de vraag of hij ook veel in Ruisbroek verblijft. Wanneer hij ruim een jaar na zijn herinschrijving in Ruisbroek benoemd wordt tot cursusgelastigde harmonie aan het conservatorium van Brussel, geeft hij er Borgvalstraat 11 op als zijn woonplaats, het adres waarop zijn moeder is blijven wonen. Zijn benoeming aan het conservatorium van Antwerpen in 1902 en de vele verplaatsingen die dat met zich meebrengt, maken het nog waarschijnlijker dat hij meer in Brussel bij zijn moeder logeert dan dat hij in Ruisbroek vertoeft. Alle briefwisseling uit die periode, niet alleen de ambtelijke maar ook de vriendschappelijke correspondentie, is verstuurd naar dat Brusselse adres. Twee adressen blijken om één of andere reden onvoldoende te zijn. In een bijlage bij het *Belgisch Staatsblad* van 8 februari 1900 waarin de Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique een lijst publiceert van haar leden, staat achter zijn naam de vermelding 'domicile: Paris'. Nergens is hij ooit uit de bevolkingsregisters uitgeschreven voor Parijs noch ingeschreven komende van Parijs.

Wanneer in 1898 Samuel, directeur van het Koninklijk Muziekconservatorium van Gent, overlijdt, overweegt Gilson zijn kandidatuur te stellen om hem op te volgen. Hiervoor zoekt hij steun bij Tinel:

> Je postule la direction du Conservatoire de Gand. [...] Je suis passé par les phases pénibles d'un noviciat presque sans espoir. J'ai fait des métiers extraordinaires et humiliants, m'élevant tantôt, puis retombant dans les basfonds écœurants. Le sort a eu pour moi des duretés inexprimables. A présent, sans doute, moins noir est l'horizon [...]. Je ne demande pas évidemment une belle situation, mais un port quelconque où je puisse désormais travailler sans ces soucis déprimants qui usent le reste de mes forces.[68]

---

67 Handgeschreven nota's, met zekerheid niet het handschrift van Gilson; Brussel, Bibliothèque Conservatoire royale de Bruxelles.

68 Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Mus. Ms 464 CII 6/22, brief van Paul Gilson aan Edgar Tinel, s.d. Gedeeltelijk gepubliceerd in TINEL (Paul), 'Rencontres de GILSON avec TINEL',in: *La Revue Musicale Belge*, Numéro Spécial, 15 juni 1935, p. 9.

Tinels reactie is overduidelijk:

> Je ne demande cependant pas grand'chose: rien que d'être ministre des beaux-arts pendant vingt-quatre heures, – le temps de libeller un arrêté vous nommant directeur du Conservatoire royal de Gand, et de le présenter à la signature de Sa Majesté. C'est vous dire que tous mes vœux sont pour votre candidature. [...] le vrai ministre des beaux-arts est, dans cette occurrence, le maître Gevaert. Lui avez-vous fait visite? Lui avez-vous tout au moins écrit pour lui demander son appui? C'est là, soyez-en persuadé, la toute première démarche à faire. Avoir Gevaert pour soi, c'est avoir partie gagnée. Et puis, si après cela vous croyez que je suis tout de même en état de donner un coup de coude en faveur de votre candidature, dites-le moi.[69]

Of Gilson na dit voor hem wellicht erg frustrerende antwoord daadwerkelijk ook kandideert, is niet duidelijk. Alleszins bezitten noch het archief van het Gentse conservatorium, noch het Stadsarchief van Gent enig document ter zake. Waarschijnlijk dringt hij niet verder aan. Enige officiële pedagogische ervaring kan hij alleszins niet voorleggen. Niet Gilson, maar Emile Mathieu wordt benoemd.

Bij ministerieel besluit van 20 januari 1900 wordt hem dan toch een eerste onderwijsopdracht toevertrouwd: hij wordt benoemd tot cursusgelastigde voor 'harmonie théorique' aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel.[70] Hij geeft er zijn lessen, 'réservés aux élèves du sexe masculin', op dinsdag- en zaterdagnamiddag. Twee jaar later, op 1 mei 1902, verschijnt in het *Belgisch Staatsblad* het koninklijk besluit van zijn benoeming tot leraar harmonie aan het Koninklijk Vlaams Conservatorium van Antwerpen, in opvolging van Wambach, die inspecteur wordt van het muziekonderwijs in Wallonië. Wellicht weer een stevige doorn in het oog van vele Franstalige Brusselaars. Een paar jaar later wordt hij ook leraar harmonie aan de Vlaamsche Muziekschool, de eerste Nederlandstalige muziekschool in Brussel, ook bekend als de Wilfordschool, naar de oprichter ervan, Arthur Wilford.

Kort na zijn benoeming tot leraar harmonie aan het conservatorium van Brussel had Gilson zich in 1901 kandidaat gesteld om Jozef Mertens op te volgen als inspecteur van het Belgische muziekonderwijs in het Franstalige landsgedeelte. Andermaal wendde hij zich tot Tinel die in 1889 Karel Miry was opgevolgd in dezelfde functie in het Vlaamse landsgedeelte:

---

69 Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Mus. Ms 464 CII 6/22, brief van Edgar Tinel aan Paul Gilson, 24 september 1898. Gedeeltelijk gepubliceerd in TINEL (Paul), Op. Cit., p. 9.

70 Het conservatorium van Brussel had destijds drie categorieën van leraren, in hiërarchische volgorde: professor, monitor en cursusgelastigde.

> Le poste d'Inspecteur des Écoles de musique du Royaume (partie « française ») étant vacant, je me suis décidé à le postuler. […] Si en cette circonstance je pouvais conter sur Votre bienveillante protection, j'aurais quelque chance de réussir. Un mot de Vous au Ministre même serait tout puissant.[71]

Weer grijpt hij naast de begeerde benoeming. De voorkeur gaat, zoals hierboven al aangegeven, naar Wambach.

Op 24 maart 1905 overlijdt in Brussel moeder Gilson. Ze werd 72. Naast het feit dat het hem emotioneel sterk moet hebben aangegrepen – hij is op veertigjarige leeftijd de enige overlevende van het gezin Gilson en hij woonde toch vele jaren met zijn moeder samen – brengt het ook organisatorisch de nodige problemen met zich mee. Met de dood van zijn moeder is hij immers zijn 'verbindingsadres' in Brussel kwijt. Daarom geeft hij nog geen twee maanden later, op 12 mei 1905, zijn domicilie in Ruisbroek op. Dit keer definitief. Hij vestigt zich in Schaarbeek, Emanuel Hielstraat 31. Van dat moment af nemen zijn contacten met het Brabantse dorp en met zijn vrienden aldaar geleidelijk af. Ten gepasten tijde komt hij er nog wel de repetities van de fanfare bijwonen. En componeren doet hij zeker ook nog voor hen. Maar na 1914 komt hij er, voor zover bekend, nog nauwelijks.

Tijdens de periode van zijn leeropdrachten in Brussel en Antwerpen voltooit hij een aantal eerder aangevatte werken en schrijft hij een hele reeks nieuwe composities: liederen, twee *Symfonische ouvertures* (1900; 1903–1904); *Petite Suite Rustique* voor piano (1901); twee concerti voor altsaxofoon (1902), de allereerste composities in dat genre; *Trois pièces en pizzicato* voor strijkorkest (1903); *Concertstuk voor trompet en orkest* (1905–1906), *composé pour l'examen de nomination d'un professeur de trompette au Conservatoire royal flamand de musique d'Anvers* en vele andere, in diverse genres.

Er vinden ook enkele belangrijke creaties plaats: *La Captive* (1895–1902), een ballet-pantomime op een scenario van Lucien Solvay (creatie: Koninklijke Muntschouwburg, Brussel, 15 april 1902, o.l.v. François Rühlmann; choreografie: Gaetano Saracco); *Prinses Zonneschijn* (1901), een sprookjesspel in vier bedrijven op een libretto van Pol de Mont (creatie: Nederlandsch Lyrisch Tooneel, Antwerpen, 10 oktober 1903, o.l.v. Keurvels; in Franstalige versie van Marcel Lefèvre: Muntschouwburg, Brussel, 9 september 1905, o.l.v. Sylvain Dupuis); *Zeevolk* (1895, oorspronkelijke titel: *Gens de Mer*), een spel in twee bedrijven naar *Les Pauvres Gens* (uit *La Légende des Siècles*) van Hugo, libretto van Georges Garnir, in Nederlandse vertaling van Lode Krinkels (creatie: Nederlandsch Lyrisch Tooneel, Antwerpen, 15 oktober 1904, o.l.v. Keurvels; in Franstalige versie pas op 16 december 1929 in de Muntschouwburg in Brussel, o.l.v. Leon Molle); *Rooversliefde* (1902; oorspronkelijke titel: *Les aventuriers*), opera-eenakter op een libretto van J. F., in Nederlandse vertaling door Krinkels, herwerkt in 1907 (creatie:

[71] Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Mus. Ms 464 CII 6/23, brief van Paul Gilson aan Edgar Tinel, 5 juli 1901.

Vlaamsche Opera, Antwerpen, 30 januari 1910, o.l.v. Julius B. Schrey); de *Variations* (1903) door de Fanfare Wagnérienne, de samenspelklas voor koperblazers van het Brusselse Conservatorium o.l.v. Henri Séha, op 5 november 1905. Op 8 november 1908 dirigeert Dupuis in de Brusselse Concerts Populaires de symfonische versie van ditzelfde werk. Met uitvoeringen in Boedapest (12 december 1910), Rome (29 januari 1911) en Nice (24 maart 1911), o.l.v. Rinskopf, dirigent van het Kursaalorkest van Oostende, vindt dit werk bescheiden internationale weerklank.

Desondanks gaat het Gilson niet echt voor de wind. De creaties van die enkele werken, af en toe een uitvoering van *De Zee* en van de *Prélude pour Alvar*, wegen nauwelijks op tegen het feit dat de meeste van zijn composities – het zijn er op dat moment mogelijk al een tweehonderdtal – niet of nauwelijks gespeeld worden. De tegenkanting in Brussel wordt overigens steeds scherper. Zo steekt Maurice Kufferath, directeur van de Muntschouwburg – 'Cet homme m'a poursuivi pendant toute ma carrière' – aardig wat stokken in de wielen tijdens de voorbereidingen voor de creatie van *La Captive* in 1902.[72] De lijdensweg die Gilson ondervindt met *La Captive* is goed te volgen in de *Rapports Journaliers* van de Muntschouwburg, bewaard in het archief van de stad Brussel, en in *L'éventail, seul journal vendu à l'intérieur des théâtres de la Monnaie et du Parc, aux Concerts Populaires et aux Concerts de Bruxelles-Attractions*. De repetities vangen aan op 21 januari. In *L'éventail* van zondag 23 januari wordt de creatie in het vooruitzicht gesteld, 'très probablement à la fin de la semaine prochaine'. Maar de repetities vlotten niet. Want de partituur van *La Captive*, zo schrijft *L'éventail*, is 'des plus difficiles que l'on ait jamais exécutées'. De complexiteit van de partituur vormt de rode draad in de verdere berichtgeving van *L'éventail*. In een niet gedateerde brief aan scenarist Solvay wijst Gilson met een beschuldigende vinger naar Kufferath:

> [...] il me revient que M. Kufferath s'en va de tous côtés se plaindre des difficultés orchestrales de la Captive. Comme s'il en connaissait quelque chose de la musique !!! (même orchestrale.) (Du reste, le chef d'orchestre n'est pas de cet avis) La vérité, c'est que ce M. se f.. de nous.[73]

Keer op keer wordt de creatie uitgesteld. Op het budget voor de nieuwe productie wordt stevig beknibbeld: *La Captive*, een moraliserend verhalend ballet in een oosters-exotische context, moet het stellen met een samenraapsel van decors en kostuums van repertoirestukken. '[...] L'Or du Rhin, Thaïs, Faust, Samson et Dalila, Orphée, Pêcheurs de perles [...] un vrai potpourri', noteert de 'conservateur du matériel', Van Steene in het *Rapport Journalier* op de dag van de creatie. Het is dinsdag 15 april 1902, intussen al haast drie maanden nadat de creatie voor 'la semaine

[72] Zie voetnoot 67.

[73] Onderstreping van de briefschijver. Brussel, Bibliothèque Conservatoire royale de Bruxelles, brief van Paul Gilson aan Lucien Solvay, s.d., QQZ 38.872.

prochaine' werd aangekondigd. Dinsdag 15 april 1902 is zowat het slechtst denkbare moment: in het hele land heerst al een tijdje zware sociale onrust. Her en der wordt gestaakt en hebben bijzonder woelige betogingen plaats om invoering van het algemeen stemrecht af te dwingen. Brussel lijkt een bezette stad. De beroering kent een eerste dramatische climax in de nacht van 12 op 13 april, twee dagen voor de creatie van *La Captive*. 'Bloedige nacht te Brussel. Meer dan 100 gekwetsten, 3 dooden, talrijke stervenden. Schrikkelijke slachting,' bloklettert *Het Laatste Nieuws* op 14 april. Kort voor de aanvang van de voorstelling breekt boven Brussel ook nog een ongezien hevige wolkbreuk los. Het overtuigt de laatste twijfelaars. *La Captive* speelt voor een niet eens halfgevulde zaal. 's Anderendaags begint een 'algemeene werkstaking' (*Het Laatste Nieuws*, 16 april) die, om verder bloedvergieten te vermijden, wordt afgeblazen nadat op 18 april bij een treffen tussen betogers en ordediensten 9 doden vallen in Leuven. Wanneer ten gevolge van al dat gewelddadig tumult *La Captive* ook op 19 april voor een quasi lege zaal wordt gespeeld, is voor directeur Kufferath de maat vol. *La Captive* wordt van de affiche gehaald en gaat voor bijna een eeuw achter slot en grendel.[74]

Ook Gilsons opera's *Gens de Mer* en *Les Aventuriers*, oorspronkelijk nochtans op Franse teksten geschreven, worden in Brussel geweigerd. In Nederlandse vertaling kan het wel in Antwerpen. De invloed en het doorzettingsvermogen van vooraanstaande musici zijn er voor nodig om alsnog wat gespeeld te krijgen in de hoofdstad:

> Je n'oublierai jamais qu'il [Jules Blangenois] imposa avec opiniâtreté mes compositions, longtemps vouées à l'incompréhension, voire même à l'hostilité. A un trop zélé bureaucrate de l'Hôtel de Ville qui lui ordonnait de supprimer une de mes compositions, mise au programme d'un concert à donner sur la Grand'Place, il dit simplement – Monsieur, je jouerai ce morceau, que cela vous plaise ou non. Et si vous vous avisez d'y mettre encore votre véto, vous ferez connaissance avec mes poings … Le bureaucrate n'insista pas, les poings de Blangenois sont redoutables.[75]

In de vaak erg dweperige persreacties n.a.v. de eerste voorstelling van *Prinses Zonneschijn* klinkt onmiskenbaar door dat Gilson, zonder het zelf te willen, een boegbeeld is geworden van de Vlaamse cultuur en de Vlaamse ontvoogding. Daarover schrijft Julius Hoste jr. in *De Nieuwe Gazet* van 12 oktober 1903:

> […] en de zaal was opgepropt met kunstminnende Vlamingen gekomen uit alle gedeelten van de Vlaamse gouwen om dit nieuwe gewrocht toe te juichen: Pol de Mont en Paul Gilson zijn twee welbekende kunstenaars op wie iedereen vertrouwde. Zij hebben al wat

[74] Pas op 9 december 1995, tijdens de *Zesde Nacht van Radio 3* (deSingel, Antwerpen) werden voor het eerst weer fragmenten uit *La Captive* gespeeld (orkestselectie samengesteld door Frits Celis).

[75] GILSON (Paul), Op. Cit., pp. 222–223.

> men van hen verwachtte nog overtroffen, want het was een grootsche, indrukwekkende succesavond, die tot eere strekt niet alleen van de 'gelukkige' scheppers, maar ook van den Vlaamschen kunstzin in het algemeen.

In 1917 zullen deze lofbetuigingen verder culmineren in deze uitlatingen van componist en vriend van Gilson, Jef Van Hoof: '[...] Gij zijt van ons. [...] *De Zee, Zeevolk* is van ons, *Claribella* en *Zonneschijn* zijn van ons. Dat kan niemand ons ontnemen. [...] Heil U, voor den volke in den lande, mijn Waarde Meester!'[76]

Wanneer twee jaar na de creatie van *Prinses Zonneschijn* dezelfde opera als *Princesse Rayon de Soleil* opgevoerd wordt in Brussel, looft de Franstalige muziekkritiek de bijzondere muzikale, vooral orkestrale kwaliteiten van het werk, maar stelt zich wat betreft de tekst opnieuw erg kritisch op. *L'Art Moderne,* dat Gilson als orkestrator in één adem noemt met Richard Strauss, betoogt:

> On ne recommandera jamais avec assez de sincérité et d'énergie, aux jeunes compositeurs belges, de témoigner les plus méticuleuses exigences dans le choix de la charpente de leurs œuvres. Cette Prinses Zonneschijn, dont la musique a tant de splendeur et d'abondance, possédait en son inspiration mélodique seule la raison d'une admiration qui se fut perpétuée. [...] des enfantillages, de lourdes inexpériences de la scène mettent sa vie en péril; [...].[77]

De Nederlandstalige pers blijft zeker niet blind voor dat aspect van zijn werk. In *Het Nederlandsch Tooneel* schrijft August Monet na de eerste uitvoering van *Rooversliefde*: 'Het libretto van *Rooversliefde* is zoo stom als 't groot is. Een volkomen mislukte poging om *Cavalleria Rusticana* na te maken. Hoe komt Gilson eraan, zoo'n nonsens op muziek te zetten?'[78]

Met zijn gezondheid gaat het intussen niet goed. *De Nieuwe Gazet* meldt op 19 oktober 1906:

> Een bedroevend nieuws komt ons uit Brussel toe: Paul Gilson, de rijkbegaafde toondichter is ziek. Hij wordt verzorgd in het gasthuis Sint Jan en Elisabeth, in de Asschestraat, te Brussel. Men zegt dat de heer Gilson zich overwerkt heeft, dat zijn toestand geen groote zorg inboezemt, maar dat hij veel rust en goede zorgen zal moeten genieten.

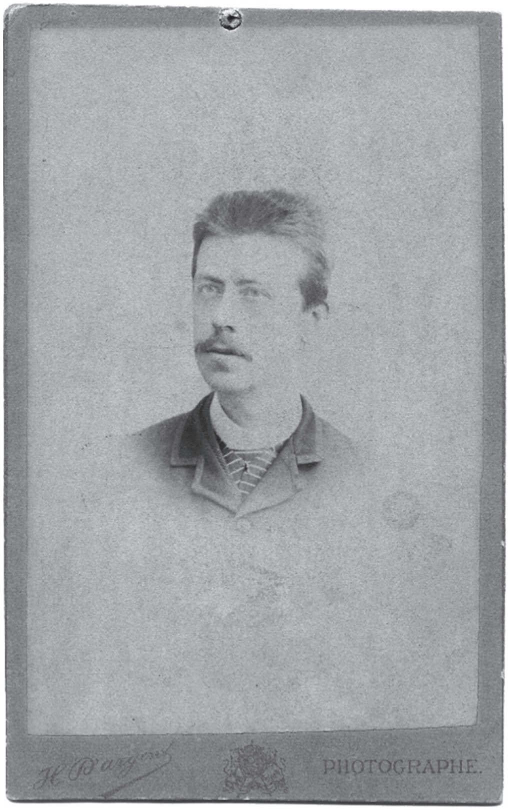
---

76 VAN HOOF (Jef), Paul Gilson. De kunstenaar en zijn werk, in: *Vlaamsch Leven*, 1917, vol. 2, N° 32, p. 503. *Claribella*: *Liedeken voor Claribella*, op tekst van Pol de Mont, 1895.

77 *L'Art Moderne*, 1905, vol. 25, N° 38, p. 303.

78 MONET (August), In de Vlaamsche Opera, in: *Het Nederlandsch Tooneel*, 1910, vol. 16, N°24, p. 2.

Op 10 september 1906 had hij een jaar ziekteverlof aangevraagd 'pour me remettre – si la chose est encore possible' en 'à l'effet de me permettre de suivre un traitement dont la plus grande partie devait s'effectuer à l'étranger'. Zijn aanvraag staaft hij met attesten van dr. Henri Smets uit Brussel, van dr. Stiénon, 'professeur à l'université', en van dr. J. Nicolas, 'Médecin-Consultant' à Mont-Dore in Frankrijk. In Mont-Dore verbleef hij eerder dat jaar al en werkte er een *Prélude Matutinal, Le Chant du Coq* voor symfonieorkest af. De doktersattesten laten er geen twijfel over bestaan: astma, chronische bronchitis en longemfyseem. De Administratieve Raad van het Conservatorium van Antwerpen is slechts bereid hem een verlof van drie maanden toe te staan, eventueel telkens met drie maanden te verlengen. In overleg tussen het ministerie en de beide conservatoria waaraan hij lesgeeft, wordt dit hem toegestaan met ingang van 23 november 1906. Hoelang zijn ziekteverlof uiteindelijk duurt, is uit de ter zake bewaard gebleven documenten niet op te maken.[79]



FIGUUR 2: foto van de jonge Gilson (voor 1900) met op de achterkant van de foto het opschrift 'A mon bon camarade J.de Backe', Archief Letterenhuis, Antwerpen, G 399/P, nr.7232.

'begraven onder bergen papieren' 1909–1914

Kort na de benoeming van Tinel tot directeur van het Koninklijk Conservatorium van Brussel, wordt Gilson op 12 januari 1909 uiteindelijk dan toch benoemd tot 'opziener' van het muziekonderwijs, weliswaar voor het Nederlandstalige landsgedeelte dat sinds 1889 onder Tinels bevoegdheid viel. Nu heeft Gilson wel op diens voorspraak kunnen rekenen:

[79] Brussel, Algemeen Rijksarchief, Dossier Paul Gilson, T 297/A 92/nr.68.

> Merci de tout cœur d'avoir bien voulu appuyer ma demande. Je sais le Ministre très disposé à m'accorder le poste d'Inspecteur, ce qui entraînera ma démission aux conservatoires de Bruxelles et d'Anvers. J'aurais ainsi un peu plus de temps, moins de fatigue cérébrale, et ... quatorze cents francs de déficit par an! Il n'y a qu'à moi que ces choses arrivent.[80]

Om zijn nieuwe taak naar behoren te kunnen vervullen wordt hij inderdaad ontheven uit zijn functies van leraar harmonie in Brussel en Antwerpen.

Wanneer Tinel drie jaar later, in 1912, overlijdt, begint een nieuwe stoelendans. Hoewel geen enkel document ter bevestiging daarvan werd teruggevonden, zou Gilson zich kandidaat hebben gesteld om Tinel op te volgen als directeur van het Conservatorium van Brussel, maar hij zou zich spontaan hebben teruggetrokken ten voordele van Léon Du Bois.[81] Wel wordt in datzelfde jaar – misschien bij wijze van compensatie voor het vrijwillig intrekken van zijn kandidatuur? – de bevoegdheid van Gilson als inspecteur uitgebreid tot de muziekscholen van het hele land. In Wallonië volgt hij dan Wambach op die directeur van het Koninklijk Vlaams Conservatorium in Antwerpen wordt.

> Als muziekopziener moet hij trouwens de handen vol hebben. Reeds toen hij de Vlaamsche provinciën alleen bezocht, had hij het, naar eigen oordeel, bijzonder druk. Hij bezocht ze dan ook alleen ... met z'n tweeën. Niet echter alleen vanwege de drukte nam hij zijn vriend De Boeck, den toondicher van « Reynaert de Vos », meê: ook wel, vrees ik, vanwege zijne overtollige schuchterheid. Die schuchterheid, gepaard aan eene weêrgalooze verstrooidheid – stelt u nu maar eens dergelijk huwelijk vóór ! – maken van Paul Gilson eene personaliteit.[82]

Deze kleine karaktertekening stemt volledig overeen met een portrettering die vele jaren eerder was gepubliceerd:

> Contraste frappant entre l'homme et l'œuvre. Un mince garçon indécis, parlant peu, riant moins, toujours ailleurs. Réfléchissant? Sans doute, mais il ne nous fait point part de ses réflexions. [...]. Dans l'estaminet bruxellois où nous dégustons de la bière geuze-lambic d'une marque historique [...] essai d'interview auquel le compositeur oppose une force fabuleuse d'inertie. Cette bière [...] ne délie pas les langues, elle accentue la contemplation.

80 Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, Mus. Ms 464 CII 6/27, brief van Paul Gilson aan Edgar Tinel, s.d. Gepubliceerd in TINEL (Paul), Op. Cit., p. 10.

81 VAN DE WOESTIJNE (Karel), *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 8 januari 1913. Gepubliceerd in DEPREZ (Ada) (ed.), Karel van de Woestijne: verzameld journalistiek werk, Gent, Cultureel Documentatiecentrum, 1989, deel 5, p. 675.

82 *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 8 januari 1913. DEPREZ (Ada) (ed.), Op. Cit., p. 673.

> […] plusieurs sujets sont effleurés. Peine inutile. […]. Est-il un timide, un taciturne ou un concentré méprisant?[83]

Hij blijkt ook geen toonbeeld van orde te zijn geweest:

> De studeervertrekken besloegen een volledige verdieping van een woning in de Emanuel Hielstraat 31 te Schaarbeek, en vertoonden steeds een staat van uiterste wanorde. Gezien de rekken van zijn bibliotheek niet meer volstonden om zijn boeken en partituren te bevatten lagen deze opgestapeld tot tegen de zoldering. Achtduizend boekdelen (want zoveel waren er wel) zijn ook geen kleinigheid! Onder een uitzonderlijk zwaar beladen kast had de Meester een ijzeren balk laten plaatsen om te beletten dat de vloer eronder [het] zou begeven […]. Alles was bij Gilson onder een dikke stoflaag bedolven. De wanorde was echter slechts schijn. Er bleek een systeem van rangschikking te zijn maar men moest de sleutel ervan kennen […]. De gewone piano was schier onzichtbaar, begraven onder bergen papieren […]. Men zou zich veeleer in de krocht van een alchemist dan in de studeerkamer van een musicus gewaand hebben.[84]

Intussen ontplooit hij een mettertijd erg gewaardeerde activiteit als musicograaf, analist, criticus, muziekjournalist. Een van de allereerste artikels die hij publiceert, is gewijd aan Glazoenov.[85] Het schrijven over muziek brengt hem als vanzelf tot een intense activiteit als muziekcriticus. Aan volgende kranten en tijdschriften verleent hij, al dan niet sporadisch, zijn medewerking: *Arlequin, La Belgique Musicale, L'Echo Musical, L'Art Belge, Le Diapason, Le Guide Musical, Le Soir, Le Midi, L'Eventail, La Musique Populaire, Les Beaux Arts, Vlaamsch Leven, Revue de l'Edition Musicale et des Arts qui s'y rattachent, Het Laatste Nieuws, La Gazette Musicale de Belgique et Revue de tous les Arts, La Gazette Musicale de la Suisse Romande, Revue Internationale de Musique, Music (Revue Mensuelle de la Musique, de la Danse et du Théâtre)* en *La Revue Musicale Belge*. Mogelijk is deze lijst onvolledig.

Het is opmerkelijk dat Gilson die erg geregeld zware kritiek te verduren krijgt wat betreft tekstkeuze, toch duidelijk ook literaire aspiraties heeft, en zeker niet van exclusief muziek-journalistieke aard. In 1895 schrijft hij het scenario voor *Cendrillon, ballet pantomime en 3 tableaux* van August De Boeck. Zijn tekst *Comala*, gebaseerd op de epische *Ossian*-gedichten, in de achttiende eeuw gepubliceerd door de Schotse dichter James Macpherson, wordt bekroond door de Académie Royale de Belgique. De eerste twee delen ervan fungeren in 1897 als wedstrijd-cantatetekst voor de Prix de Rome, jaargang waarin Joseph Jongen een Eerste Prijs behaalt. En in zijn 225 pagina's tellende

---

83 REMY (Marcel), 'Ceux de demain', in: *Le Guide Musical*, 1895, vol. 41, N° 39, p. 713. Dit artikel wordt overgenomen in *L'Art Moderne*, 1895, vol. 15, N° 43, pp. 341–342.

84 DANEAU (Suzanne), Paul Gilson, leven en œuvre (vert. L. Ceunen), in: *Het Toneel en het Antwerps Toneel*, 1965, vol. 63, N° 8, p. 2.

85 GILSON (Paul), 'Alexandre Glazounow', in: *L'Echo Musical*, 1891, vol. 21, N° 24, pp. 279–282.

Notes de musique et souvenirs, een bundel herinneringen, anekdotes en portretten van tijdgenoten, geschreven in een bijzonder sappig, kleurrijk taaltje, humoristisch soms, af en toe licht ironisch, ontpopt hij zich tot een geboren verteller.

Zijn ontslag aan de Conservatoria van Antwerpen en Brussel betekent geenszins het einde van zijn onderwijsloopbaan. Hij blijft privéles geven tot in zijn laatste levensjaren. 'Als muziekpedagoog is er bij ons geen artiest met zo diep werkende invloed geweest zoals hij. Over heel het land zijn de talenten verspreid die hij hielp ontkiemen of waarvan hij de eerste stappen heeft geleid.'[86] Marcel Poot vatte zijn kwaliteiten als pedagoog als volgt samen:

> Gilson a une souveraine conception du rôle de professeur. Jamais il n'impose à l'élève, ainsi que c'est souvent le cas dans l'enseignement officiel, une version « correcte » répondant au sentiment du professeur mais faussant la pensée de l'élève et annihilant sa personnalité naissante. L'enseignement de Paul Gilson est une science et un art élevés à la hauteur d'un sacerdoce.[87]

Hij houdt er een legertje privéleerlingen op na: Jean Absil, Brenta, Michel Brusselmans, De Boeck, Francis de Bourguignon, Théo Dejoncker, Godfried Devreese, Gaston Feremans, Robert Otlet, Marcel Poot, Maurice Schoemaker, André Souris, Daniël Sternefeld, Jules Strens, Ernest Van der Eycken, Jef Van Hoof, Arthur Verhoeven en vele anderen. Zowat de hele Belgische componistengeneratie van het interbellum gaat bij hem in de leer. Bovenop diegenen die later gerenommeerde toondichters zullen worden, neemt hij er ook een stroom van eerder onbeduidende aspirant-componisten bij, louter om den brode.

> Tegenover zijn leerlingen was hij als een vader. Hij durfde bijvoorbeeld bijna geen geld vragen voor zijn lessen. Hij had veel leerlingen. [...]. Hij respecteerde geweldig de persoonlijkheid van de leerling. Alhoewel hij gewoonlijk Frans sprak, heeft hij nooit met mij Frans willen spreken. Met mij heeft hij dat altijd in het Vlaams gedaan, met een mengeling van Brussels-Vlaams. Ook in zijn correspondentie schreef hij soms dingen die me deden lachen omwille van de Brusselse woorden die hij gebruikte.[88]

Een al even tijdverslindende bezigheid is het veelvuldig kopiëren en herkopiëren van eigen werk met het oog op mogelijke uitvoeringen. Veel van zijn werken transcribeert hij voor uiteenlopende bezettingen. Tegen betaling kopieert, bewerkt of orkestreert hij ook andermans werk, geregeld ook uit het lichtere genre.

---

[86] MEULEMANS (Arthur), Op. Cit., p. 5.

[87] POOT (Marcel), 'La Belgique comprendra-t-elle avant qu'il ne soit tard, in: *La Revue Musicale Belge*, 15 juni 1935, Numéro Spécial, p. 7.

[88] Daniel Sternefeld in een gesprek met Els Celis en Annemie Lobbestael, 23 december 1983, n.a.v. uitvoeringen van *Prinses Zonneschijn* o.l.v. Silveer Van den Broeck, Opera voor Vlaanderen, maart 1984.

De gezondheidsproblemen waarvan eerder sprake, ontgoocheling om de tegenkanting in Brussel, ontmoediging door de onverschilligheid tegenover zijn muziek die hij moeilijk uitgevoerd en uitgegeven krijgt, alle genoemde zenuwslopende en tijdrovende activiteiten waaraan we nog het eindeloze zetelen in jury's van muziekwedstrijden en examens aan muziekscholen en conservatoria kunnen toevoegen, brengen in de periode 1905–1910 een merkbare kentering teweeg in zijn creatieve werk. Met uitzondering van *Les Deux Bossus* (1910–1921), ballet-pantomime op een scenario van Solvay, schrijft hij geen groots opgezette werken meer. De uitgebreide bezettingen uit *Le Feu du Ciel*, *Francesca da Rimini* en *La Captive* ruimen plaats voor een klassiek, vroeg-romantisch orkest. Als pedagoog en criticus volgt hij de vernieuwingen in het muzikaal denken van erg nabij – dit blijkt ten overvloede uit zijn vele artikels – maar als componist heeft hij er geen boodschap aan, het lijkt allemaal aan hem voorbij te gaan. De encyclopedische kennis van muziektheorie, van harmonie, contrapunt en orkestratie, de gedegen compositorische vakkennis die hij zich in het verleden mits noeste arbeid eigen maakte, lijkt hij moeilijk te kunnen opgeven voor het avontuur van de vernieuwing. De fantasierijke componist van licht- en kleurrijke, spontaan uitbundige werken maakt plaats voor de ambachtsman, de architect. De muzikale erudiet die hij wel degelijk is, schraagt zijn werk steeds meer op een soliede, academische kennis.

Het betekent echter geenszins dat hij na 1910 nauwelijks nog waardevolle muziek schrijft. Periodes van diepe moedeloosheid en steeds weer opflakkerende scheppingsdrang zullen elkaar steeds blijven afwisselen. Maar de beloften die een compositie als *La Mer* inhield, heeft hij op latere leeftijd niet echt waar kunnen maken. Cui is dat blijkbaar al eerder opgevallen. De bewondering die hij voor het werk van Gilson in zijn vroegste brieven dik uitsmeert, bekoelt flink. Al op 25 maart 1903 schrijft hij aan Maria Semjonovna Kerzina, zoals in de meeste van zijn kritieken in scherpe bewoordingen:

> In België heb ik een vriend, Paul Gilson, een nog relatief jong componist. Voortgaand op een van zijn eerste scheppingen, De Zee, koesterde ik ooit grote verwachtingen [...]. Maar die verwachtingen hebben zich niet waargemaakt. Hij bezit veel kennis en meesterschap maar weinig inspiratie, zijn muziek is zwaar op de hand en draagt het stempel van kunstmatigheid en zwaar labeur.[89]

89 CUI (César), Uitgekozen brieven (in het Russisch), Muzgiz, Leningrad, 1955, p. 155. Maria Semjonovna Kerzina (geboren Pospelova; 1864-1926), pianiste, richtte in 1896 in Moskou, samen met haar man Arkadi Michajlovitsj Kerzin (1856-1914), de 'Kring der liefhebbers van Russische muziek' op. Vertaling brieffragment Marc Van Kerckhoven.

'huilen en lawij maken van al de duvels' 1914–1921

De meest opvallende opflakkering van zijn scheppingsvermogen valt samen met het uitbreken van de Groote Oorlog. De ontreddering van het land leidt er immers toe dat de muziekscholen een tijdlang hun deuren moeten sluiten. Pas nu heeft hij waar hij met de aanvaarding van zijn benoeming tot inspecteur op had gehoopt: tijd om te componeren. Niet vroeger dan in het voorjaar van 1916 moet hij zijn taak als inspecteur weer opnemen. Even belangrijk als verklaring voor dit nieuwe compositorisch elan is de emotionele rust van een relatie. Waarschijnlijk al enige tijd voor de oorlog had Gilson kennis gemaakt met de tien jaar jongere Celina Marie Louise Stoops, dochter van een majoor uit het Belgische leger, zangeres en zanglerares, geboren in Vilvoorde op 5 september 1875. Op 21 april 1900 is ze in Charleroi gehuwd met kunstschilder Armand Watelet. Uit dat huwelijk werd op 28 december 1908 in Schaarbeek Jules Watelet geboren. Armand Watelet, gokverslaafd, dompelde zijn gezin geregeld in zware financiële problemen. Naar verluidt treedt Gilson op als Celina's engelbewaarder en doet hij er alles aan om haar loopbaan veilig te stellen. Met haar zoontje is zij in januari 1917 in Schaarbeek komen wonen, Vanderlindenstraat 61. Gilson verblijft op dat ogenblik ook in Schaarbeek, in de vlakbij gelegen Emanuel Hielstraat 31. Twintig jaar lang – nergens duurde het langer – blijft hij op dat adres wonen. Ondanks registratie op twee verschillende adressen, verblijven hij en Celina meer dan waarschijnlijk onder hetzelfde dak. Dat valt onder meer af te leiden uit wat hij in *Notes de musique et souvenirs* vertelt over een incident naar aanleiding van een concert voor een 50-tal zwaargewonde soldaten die in het Koninklijk Paleis in Brussel verzorgd worden:

> Mon confrère Van Winckel [...] fit appel à la collaboration de ma femme. En vue de qoui, celle-ci se remit à travailler son répertoire, ce qui éveilla chez nos voisins une fureur patriotique qu'ils exprimèrent par une lettre anonyme, frémissante d'indignation: "Madame, c'est dégoûtant, pendant que nos fils se font massacrer là-bas, vous, ici, vous chantez, etc....".[90]

Ook briefwisseling uit die periode is geregeld geadresseerd aan beiden samen, 'Mr. et Mme. Paul Gilson, Rue E. Hiel, 31.'

Zijn composities uit de oorlogsjaren zijn erg veelzijdig: werken voor harp, een *Suite* voor cello en piano (1914– 1916), de suites *A la jeunesse* (1915) en *Par les routes* (1914 – 1918) voor piano, *Carmen Festivum* (1916 – 1917) voor symfonieorkest, *Voordrachten* (1915 – 1916) voor declamator en piano op teksten van Emanuel Hiel. Hij werkt ook

[90] GILSON (Paul), Op. Cit., p. 180.

composities af waaraan hij eerder al was begonnen: de *Prélude pour le drame 'Henry VIII' de Shakespeare* (1906) orkestreert hij in 1916; tussen 1916 en 1918 schrijft hij nog drie van de *Six Chansons Ecossaises* op tekst van Leconte de Lisle (de overige drie dateren uit 1892, 1898 en 1900). Ook werkt hij in 1915 de *Suite Nocturne* af, geïnspireerd door *Gaspard de la nuit* van Aloïsius Bertrand. Aan deze compositie begon hij al een twintigtal jaar eerder. Hij voltooit, op vraag van librettist Solvay, de tweede versie van Jan Blockx' opera *Thyl Uylenspiegel* die bij diens plotse dood in 1912 onafgewerkt was blijven liggen. Hij werkt ook aan eigen nieuwe opera's: *Mater Dolorosa* op tekst van Willem Gijssels (1875–1945), *Jean Mousquet chez le diable* op een libretto van Georges Garnir (1868–1939), en *Kors Davie* naar een roman van Georges Eekhoud (1854–1927). Geen van deze projecten zal ooit voltooid raken.

De heropleving is echter van korte duur. Wanneer Generaloberst Moritz Ferdinand Freiherr von Bissing op 21 maart 1917 zijn handtekening zet onder het Duitse besluit tot bestuurlijke scheiding van België heeft dat voor Gilson concrete gevolgen. Door de splitsing van het voor onderwijs bevoegde ministerie wordt, met ingang van 15 juni 1917, zijn bevoegdheid als inspecteur opnieuw beperkt tot het Vlaamse landsgedeelte. Maar vooral door zijn betrokkenheid bij het tumult rond de vervanging van Wambach, de naar Londen gevluchte directeur van het Koninklijk Vlaams Conservatorium, zal hij een zware mentale klap krijgen die hij maar moeilijk te boven zal komen. Wambach wordt in 1915 tijdelijk vervangen door Nicolaas Cupérus, Antwerps liberaal politicus, al langer lid van de Administratieve Raad van het conservatorium,

> [...] onbevoegd om zijn taak te vervullen. [...] min of meer franskiljon [...] praktisch man [...] doch aan 't hoofd van het eenig Vlaamsch Konservatorium dat we bezitten zou een bevoegde bestuurder moeten komen, iemand die een naam heeft in de muziekwereld, die de hooge instelling faam en roem bijzet en een waardige opvolger is van den Meester Peter Benoit. Die daad verwachten wij van het Vlaamsch Ministerie.[91]

Een complex kluwen van politieke, Vlaams-nationalistische maneuvers leidt vervolgens, op 17 augustus 1918, tot besluit *C. Tl IIIa 9120* van Generalgouverneur Freiherr Ludwig von Falkenhausen, waarvan artikel 2 luidt:

> Angesichts meiner Verfügung von 27 April 1918 durch welche Emil Wambach zur Verfügung gestellt wird, und der Notwendigkeit einer kunstlerischen Leitung des Königl. Musikkonservatoriums in Antw. wird der Inspektor Paul Gilson zum zeitlichen Direktor dieser Anstalt gestellt. Ausser seinem Gehalt als Inspektor erhält Gilson hierfür eine abzugsfreie Vergüting von drietausend (3000) fr.

[91] *Het Vlaamsche Nieuws*, 4 september 1917, vol.3, N° 245.

Het besluit wordt nooit gepubliceerd. Maar Gilson woont op 6 september wel een vergadering bij van de Administratieve Raad. De sfeer is er allesbehalve hartelijk. Gilson ruikt onraad en benadrukt dat het zijn uitdrukkelijke 'wensch [is] om enkel en alleen de kunstleiding te behartigen,' aldus Cupérus in een brief van 1 oktober aan J.A. Stellfeld, secretaris van de Administratieve Raad. Maar hij voegt er ook aan toe dat hijzelf zijn taak als beëindigd beschouwt en dat hij de sleutels van de bestuurskamer aan Gilson heeft overhandigd waarna deze 'ten einde elke vertraging in den dienst te vermijden, de voorhanden zijnde stukken [heeft] onderteekend – ook het betaling mandaat zijner maandwedde voor september = Fr. 250.' Op 17 oktober schrijft E. Coremans, algemeen secretaris van het Ministerie van Wetenschappen en Kunsten/ Beheer van de Schoone Kunsten, 'Aan de Heeren Voorzitter en Leden van den Administratieven Raad bij het Kon. Muziekkonservatorium te Antwerpen' dat Gilson 'wenscht af te treden als tijdelijk bestuurder,' al is er van een eventuele ontslagbrief van Gilson geen enkel spoor gevonden. Het ministerie stelt een modus vivendi voor die er op neerkomt dat aan Gilson de artistieke leiding zou worden toevertrouwd en aan Cupérus de administratieve. Maar op 30 oktober schrijft diezelfde Coremans Gilson nog steeds aan als 'Heer Bestuurder' in verband met een zuiver administratieve aangelegenheid, zijnde weddeverhoging voor het personeel. De door het ministerie voorgestelde regeling lijkt er dus nooit te zijn gekomen. In de weinige weken die nog resten, zo kort voor het einde van de oorlog hebben de Duitsers en diegenen die in de Vlaamse ministeries de leiding hebben, vast wel andere zaken te regelen dan de precieze afbakening van de bevoegdheden van Gilson en het aandeel van Cupérus in het bestuur van het conservatorium.[92]

Uit geen enkele van de tot dusver opgespoorde brieven van of aan Gilson (noch van voor, noch van tijdens, noch van na de oorlog) blijkt dat hij ook maar in de geringste mate politiek geïnteresseerd, laat staan geëngageerd was of op Vlaams-nationalistische vlak actief zou zijn geweest. Geen enkel document bevat zelfs maar de geringste hint naar welke politieke ideologie ook die hij eventueel zou hebben aangehangen. Alle getuigenissen van tijdgenoten bevestigen dat eensluidend. Maar Gilson heeft vele vrienden in vele soorten werelden. Weliswaar niet zozeer in politieke middens dan wel in kringen van activistisch denkende of agerende kunstenaars. De gevolgen van wat zich in die laatste maanden van de oorlog afspeelde zijn niet min. Op 6 februari 1919, tijdens de eerste naoorlogse vergadering van de Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique – Gilson is op 6 januari 1910 corresponderend lid en op 5 januari 1911 werkend lid van het achtbare instituut geworden – wordt hij geschrapt als lid van de Académie, op beschuldiging van samenwerking met de vijand, en omdat hij geweigerd had een protestbrief van de leden van de Académie tegen de deportatie van landgenoten naar Duitsland, mee te ondertekenen. 'Plusieurs membres

92 Citaten uit documenten bewaard in het archief van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen.

plaidaient l'indulgence. [...] Mais Maurice Kufferath se leva et prononça un réquisitoire si éloquent [...] que la classe des Beaux-Arts décida la rupture à l'unanimité.[93] Gilson, afwezig op die vergadering, wordt niet gehoord en verneemt de maatregel via de pers. In een open brief aan de Académie, gepubliceerd in *Le Soir* van 11 februari 1919, probeert hij zijn houding te rechtvaardigen, beklemtoont hij dat hij enkel uit pedagogische overwegingen handelde en suggereert hij het slachtoffer te zijn geweest van een complot:

> Au bout de quatre ans, en 1918, la nécessité d'une direction artistique devint évidente, ce dont je pus me convaincre moi-même par les examens de fin d'année, auxquels j'assistai comme membre de jury. Je pensai porter remède à cette situation dans l'intérêt de l'art musical. [...] Je me proposais d'en faire des ouvertures à la Commission du Conservatoire quand le fonctionnaire, qui s'était donné les beaux-arts dans ses attributions, pris les devants, et me nomma directeur artistique, prétendant être d'accord avec ladite commission. [...] C'était donc des études exclusivement que je voulais m'occuper, mais non d'administration, [...]. C'est ce que j'expliquai à une séance de la commission du Conservatoire. Or, celle-ci, à mon grand étonnement, n'avait pas été consultée sur mon intervention, et me reçut avec froideur, ce que constatant, je donnai aussitôt ma démission. [...] je ne poursuivais, comme toujours, qu'un but artistique, et j'étais bien loin de soupçonner le piège où je me suis laissé prendre. Je le regrette infiniment.

In een klimaat van volkswoede en repressie heeft zijn verweerschrift niet het geringste effect. Integendeel. Op 21 augustus 1919 ondertekent Alphonse Harmignie, minister van Wetenschappen en Kunsten, een ministerieel besluit, gepubliceerd in het *Belgisch Staatsblad* op 31 augustus, waardoor Gilson, 'bij tuchtmaatregel' en 'met terugwerkende kracht op 30 November 1918', geschorst wordt als inspecteur van het muziekonderwijs gedurende een periode van drie jaar. Op 6 november 1919 verschijnt het ministerieel besluit van 24 oktober waarmee August De Boeck en Joseph Jongen inspecteur ad interim benoemd worden, respectievelijk voor Vlaanderen en voor Wallonië. Verbitterd en wantrouwig tegenover alles en iedereen, trekt Gilson zich terug. Bij de première van de door hem voltooide *Thijl Uylenspiegel* van Blockx (Brussel, Muntschouwburg, 12 november 1920) acht men het inopportuun zijn naam op de affiche te plaatsen. De Boeck wordt gevraagd zijn naam te lenen. Gilson woont de première zelfs niet bij.

Ondanks alles blijft hij al die tijd niet bij de pakken zitten. Hij werkt aan een imposante reeks theoretische werken. 'Ik componeer niet meer, want men speelt ons toch niet, ik ga beproeven schoolboeken te schrijven', vertelde hij al in 1914 aan musicoloog

93 SOLVAY (Lucien), Une vie de journaliste, J. Lebegue & Cie, Brussel, 1934, p. 164.

Floris van der Mueren.[94] Zo onderwerpt hij de eerste uitgave van *Le Tutti Orchestral* (1913) aan een grondige revisie, werkt hij verder aan zijn *Manuel de Musique Militaire* (1926), en begint hij aan een indrukwekkende driedelige *Traité d'Harmonie* waarvan het eerste deel in 1919 voltooid is.

> [...] Nemen we nu alleen maar de Traité d'harmonie van Gilson en laat ze ons vergelijken met de Cours de Composition van Vincent d'Indy, de Harmonielehre van Schönberg, de orkestratieleer van Rimsky Korsakow, van Berlioz en de werken van Riemann. Geloof me! Gilsons Traité is een monument, een hoorn van overvloed aan degelijke wetenschap en alzijdige muziekcultuur.[95]

Eindelijk, na elf jaar, werkt hij ook zijn ballet *Les Deux Bossus* (1910–1921) af, zijn eerste en laatste compositie van grote omvang sedert de opera *Rooversliefde* uit 1902. Hij wordt nu ook redacteur van *Le Midi*.

Maar zijn gemoedsrust keert nooit helemaal terug. Wanneer het einde van zijn schorsing toch stilaan in zicht komt, voelt hij zich nog aan alle kanten belaagd. Aan Van Hoof schrijft hij in een brief die dateert van december 1920:

> [...]. Er is ernstig kwestie van mij terug in mijn "ambt" te stellen, maar ge kunt wel verstaan dat het niet gemakkelijk zal zijn, want de 2 "charels" die mij vervangen zullen natuurlijk zoeken zich te verdedigen en trachten mij weer in het slijk te slepen. [...] de mannen die voor de "charels" werkten [...] zullen zoeken mij te doen pensioneeren: dan ben ik helemaal uit de weg van de 2 charels. [...]. Er zijn in alle hoeken van ons land mannen die huilen en lawij maken van al de duvels, maar die niets doen voor mij wat te helpen. Woorden, zooveel als ge 't kunt verdragen, – daden, – niks, niemendalle.[96]

Bij Emiel Hullebroeck die ter gelegenheid van de 11 juli-viering 1921 zijn *Inhuldigingscantate gecomponeerd op Vlaamsche volkswijzen* (1896) wil uitvoeren, dringt hij er nadrukkelijk op aan

> [...] dit <u>niet te doen!</u> [...] de omstandigheden zijn absoluut nog ongunstig, en ik heb een groot tal vijanden die niet beter vragen als mij te doen "zinken", te doen verdwijnen, of veel nadeel te veroorzaken. Een uitvoering van mijn Cantate in zulke gelegenheid ware gevonden motieve voor mij weer eens fel te plagen en miseries aan te doen. Doet het niet en 'k zal er u oprecht erkentenis van hebben.[97]

---

94 VAN DER MUEREN (Floris), De Zee van Paul Gilson, in: BOEREBOOM (Marcel) (Eds.), Leren luisteren, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1962, N° 5, p. 8.

95 MEULEMANS (Arthur), Op. Cit., pp. 6–7.

96 Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Jef Van Hoof, december 1920.

97 Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Emiel Hullebroeck, 22 mei 1921. Onderstreping van briefschrijver.

En in een andere brief schrijft hij:

> Ik dacht ook, in vroegere en gelukkiger tijden, dat muziek muziek was. Zekere mannekens zijn van andere meening en hebben het mij goed doen verstaan; voor deze, daarbij, is bel et bien het Guldensporenslag-feest, politieke betooging, en politieke betooging al wat er met die gelegenheid is gesproken, gezongen, geëten en gedronken (en ook gesch ...).[98]

Later zal Hullebroeck schrijven: 'Gilson heeft onder dien hoon, onder dien onverdienden hoon zéér erg geleden [...]. Ontmoediging, vrees, vervolgingswaanzin [...] drukten den meester neer en hebben zijn scheppingsdrang gehinderd en wellicht gefnuikt.'[99]

'Ik ben het spel beu' 1921–1930

Het verlossende officiële bericht wordt op 15 december 1921 in het *Belgisch Staatsblad* gepubliceerd: 'Bij koninklijk besluit van 24 November 1921 is de heer Paul Gilson, opziener der muziekscholen, opnieuw in werkelijken dienst gesteld, te beginnen van 1 December 1921.' Zelf had hij het nieuws enkele dagen eerder vernomen. Op 6 december schrijft hij aan Solvay: 'J'ai le plaisir de vous annoncer que je viens de recevoir l'avis de ma réintégration, il m'est même accordé une petite augmentation!'[100]

Eenmaal nog wordt zijn naam genoemd in verband met het conservatorium van Brussel. Wanneer Du Bois met pensioen gaat als directeur in Brussel, is het Fernand Legrand die in *l'Aurore, Organe socialiste hebdomadaire* namens 'le monde musical belge et des milliers d'admirateurs du premier musicien d'aujourd'hui' Gilson vooropstelt als kandidaat.[101] Zelf heeft hij deze functie ongetwijfeld niet meer geambieerd en in geen geval zijn kandidatuur gesteld. Aan Pol de Mont schreef hij op 25 april 1922, weliswaar in een andere context (cf. de bijdrage van Bruno Forment) maar hier evenzeer toepasselijk: 'Maar ... «il faut un mathématicien, c'est un danseur qui le sera.» Ik ben het spel beu. Pouah !!!'[102] Hij verkiest zich plichtsbewust en met apostolische ijver aan zijn taak als inspecteur te wijden. Met de trein reist hij tot in alle uithoeken van het land om de muziekscholen met raad en daad en uitgebreide pedagogische ervaring bij te staan. Zijn inspectieverslagen bevatten nauwgezette informatie over huisvesting en meubilair, over de toestand van de bibliotheek, over muzikale en pedagogische

98 Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Emiel Hullebroeck, s.d.
99 HULLEBROECK (Emiel), 'Bij het overlijden van Paul Gilson. Enkele bedenkingen', in: *Het Laatste Nieuws*, 15 april 1942.
100 Brussel, bibliotheek Koninklijk Conservatorium Brussel, B-Bc QQZ 39.076.
101 LEGRAND (Fernand), 'Paul Gilson', in: *L'Aurore*, 1925, vol. 2, N° 31, p. 102.
102 Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Pol de Mont, 25 april 1922.

kwalificaties van het personeel, over inhoud en niveau van het verschafte onderwijs, over audities en concerten, gevolgd door een algemene beoordeling en eventuele aanbevelingen.[103] Structureel lijkt zijn inzet echter weinig aarde aan de dijk van het muziekonderwijs te hebben gebracht. Hullebroeck die hem in 1930 zou opvolgen als inspecteur van het muziekonderwijs in Vlaanderen, schrijft dat hij het muziekonderwijs aantrof 'in een vergevorderde staat van ontbinding,' al schuift hij de schuld daarvoor niet in de schoenen van Gilson en stelt hij duidelijk dat ook hijzelf nauwelijks gehoor vond bij de ministeriële administratie die uitblonk in 'onverschilligheid [...] gemis aan verantwoordelijkheid [...] laksheid [...] onmogelijke slenter [...] inertie.'[104]

Kort voor zijn zestigste verjaardag ligt Gilson mee aan de basis van de oprichting van *La Revue Musicale Belge, organe de toutes les associations de musique, si nombreuses dans notre pays*. Hoofdredacteur is Marcel Poot, componist, leerling en vriend van Gilson. *La Revue Musicale Belge* verschijnt maandelijks en groeit uit tot een referentie in de Belgische muziekwereld. Het tijdschrift ontpopt zich snel tot informatieschatkamer bij uitstek van de Belgische muziek en het Belgische muziekleven van toen. De doelstellingen zijn vanaf de publicatie van het eerste nummer, in mei 1925, duidelijk: '[...] être l'organe de toutes les sociétés de musique si nombreuses dans notre pays. Une pareille publication est d'une absolue nécessité en Belgique. Elle défendra les auteurs et les oeuvres belges et tiendra ses lecteurs au courant du mouvement musical à l'étranger.'[105] In de komende vijftien jaar zal de redactie deze koers consequent blijven volgen. Behalve de hoogtepunten uit het internationale muziekleven brengen de kroniekschrijvers van *La Revue Musicale Belge* in elk nummer informatie over, aankondigingen en besprekingen van, bedenkingen bij het reilen en zeilen aan de Belgische conservatoria en muziekscholen in de provincie, bij opera- en concertgebeuren, bij wat er leeft in de wereld van harmonie en fanfare en in de koorwereld, boekbesprekingen, informatie over recent gepubliceerde partituren van Belgische componisten, een persoverzicht en een waaier aan erg diverse artikels over de meest uiteenlopende onderwerpen. Over instrumentenbouw en muziektheoretische kwesties; over jazz; over muziek in Congo, Japanse muziektradities en de muziek in Estland; over Lassus, Haydn, Wagner, Fauré, Stravinsky, Berg en vele anderen; over binnen- en buitenlandse virtuozen. Maar bovenal is *La Revue Musicale Belge* een onuitputtelijke bron betreffende Belgische componisten en hun werk. Het tijdschrift bevat een eindeloos aantal bijdragen over gekende en minder gekende Belgische toondichters die nooit tot het collectieve geheugen zijn doorgedrongen. Wie kent bijvoorbeeld nog componisten als Léon-Jean Simar, Erasme Raway, Fernand Carion, Alex De Taeye, Henry Weyts of

---

103 Met betrekking tot de periode 1922-1930 worden vele tientallen inspectieverslagen bewaard in het Algemeen Rijksarchief Brussel, Archief Bestuur der Schone Kunsten. Vroeger fonds, BE-A0510 / T 004/01 – 26/A, 26/B.

104 HULLEBROECK (Emiel), Zang en strijd. Levensherinneringen, Vink Antwerpen, Antwerpen, 1952, pp. 44–50.

105 *La Revue Musicale Belge*, 1925, vol. 1, N° 1, p. 1.

Georges Antoine? Wie hoorde ooit werk van Charles Smulders, Eugène Saeys, Armand Marsick, Ernest Van Nieuwenhove of Arthur Van Ost? Het team van *La Revue Musicale Belge* kende hen wel, schreef over hen en vele anderen, woonde uitvoeringen bij, bracht verslag uit, brak een lans voor hun werk. De rol van Gilson in dit alles? Als medeoprichter, en in het tweede nummer geproclameerd tot artistiek directeur, is hij niet meer en niet minder dan de drijvende kracht achter dit initiatief, de ideoloog die wel degelijk de krijtlijnen uitzet. In het derde nummer zet hij kort en bondig uiteen wat zijn voornaamste drijfveer is:

> Mes élèves, anciens élèves et amis ont organisé, un peu partout en Belgique, des festivités musicales en mon honneur, pour commémorer le soixantième anniversaire de ma naissance. [...] Si je me sens flatté et ému de l'affection que l'on me témoigne, il m'eût plu, pourtant, que mes élèves eussent pensé à eux-mêmes plutôt qu'à moi. [...] Beaucoup d'entre eux n'ont jamais eu l'occasion de prendre contact avec le public. [...] L'organisation d'un ou de plusieurs festivals consacrés aux oeuvres de mes élèves me semblait une tentative très intéressante [...] nous n'avons, de ce qui se passe chez nous, qu'une idée imparfaite et même erronée [...] la plupart des auteurs restent injoués et, découragés, cessent de produire vers la trentaine [...]. Non éditée, une partition n'a pas d'avenir [...].[106]

Zijn altruïstische ingesteldheid wordt door vele getuigenissen bevestigd. Zo betoogt de Bourguignon in *La Revue Musicale Belge* van 15 juni 1935: 'Il arrive fréquemment que Gilson demande qu'une de ses oeuvres soit retirée du programme, pour faire place à la composition d'un de ses disciples.'[107] Gilson zal artistiek directeur van *La Revue Musicale Belge* blijven tot de redactie, eind 1939, door financiële problemen en onder druk van de ontwikkelingen op het internationale politieke toneel, niet anders kan dan er een punt achter te zetten. Het einde van *La Revue Musicale Belge* betekent het einde van een tijdperk in de Belgische muziekjournalistiek.

In het eerste nummer van mei 1925, wordt een oproep gelanceerd om Gilson ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag overal in het land te vieren. Daartoe hebben een aantal van zijn leerlingen een comité opgericht dat alle activiteiten coördineert. Het comité werkt onder het beschermheerschap van Eugène Ysaÿe, Solvay, schrijver Georges Eekhoud, Fernand Rooman namens de Maatschappij der Schrijversrechten en James Ensor, groot bewonderaar van Gilson die hij 'le plus musical de nos musiciens' noemt.[108] Zowat de hele Belgische muziekwereld sluit zich aan bij het huldebetoon. De uithaal van Edmond Cattier, hoofdredacteur van *La Gazette*, op 5 juli, naar de

---

106 GILSON (Paul), 'Jubilé', *La Revue Musicale Belge*, 1925, vol. 1, N° 3, pp. 1–2.

107 DE BOURGUIGNON (Francis), 'Scherzando', *La Revue Musicale Belge*, 15 juni 1935, Numéro Spécial, pp. 11–12.

108 'à Gilson, le plus musical de nos musiciens', opdracht door James Ensor genoteerd op een exemplaar van zijn *Marche des Rotariens Ostendais*. Brussel, Bibliothèque Conservatoire royale de Bruxelles, FPG 21.181.

initiatiefnemers en naar de niet bij naam genoemde Gilson zelf van wie hij de houding tijdens de oorlog 'sinon criminelle, au moins fort regrettable' noemt, is een geïsoleerde uitzondering. In ieder nummer publiceert *La Revue Musicale Belge* een overzicht van de huldeconcerten. Ze zijn groot in aantal maar opvallend beperkt in hun programmatie: *La Mer* en de *Prélude pour Alvar* worden enkele keren gespeeld, *Prinses Zonneschijn* wordt hernomen in Antwerpen, maar voor het overige blijft de keuze uit zijn inmiddels wellicht meer dan 400 composities tellende oeuvre beperkt tot een dertigtal, steeds weer dezelfde werken voor harmonieorkest of fanfare. Het overgrote deel van zijn werk blijft onuitgegeven en onuitgevoerd.

Omstreeks diezelfde tijd verenigen zich enkele componisten uit de Gilsonkring – René Bernier, Brenta, Théo Dejoncker, Robert Otlet, Poot, Maurits Schoemaker en Jules Strens – tot 'Les Synthétistes'. Otlet geeft het componeren kort nadien op, Francis de Bourguignon neemt zijn plaats in. Poot, Brenta, Bernier, de Bourguignon en Schoemaeker behoren ook tot de eerste medewerkers van *La Revue Musicale Belge*. In het tijdschrift vinden ze vanzelfsprekend een uitstekend medium om zichzelf, hun ideeën en hun initiatieven wereldkundig te maken. De oprichting van de groep is – weliswaar vergezeld van een mooi maar erg algemeen en dus weinigzeggend artistiek credo – niet meer of niet minder dan een schreeuw om erkenning en een roep om uitgevoerd te worden. Een roep die gehoord wordt door Arthur Prévost, dirigent van de Muziekkapel van de Gidsen. Op dat moment hoort dit ensemble, samen met het orkest van de Munt, tot het beste van wat het land orkestraal te bieden heeft. Het is Gilson – hij noemt zichzelf peetvader van de Synthetisten – die hen en Prévost in elkaars armen drijft. Prévost biedt hen onvoorwaardelijk een concertforum. Zonder Gilsons toedoen en het inspirerende voorbeeld van wat hij realiseerde inzake muziek voor blazerskorpsen zouden zij het medium harmonieorkest misschien in veel mindere mate hebben benut en bijgevolg in nog mindere mate naar buiten kunnen getreden zijn.

Nog in 1925 wordt Gilson medewerker van Radio Belgique. Hij wordt belast met een wekelijkse kroniek van vijf minuten, *La Semaine Musicale*, waarin hij een overzicht geeft van wat er in de Belgische muziekwereld omgaat. Hij beoordeelt concerten en operavoorstellingen, bespreekt nieuwe composities en publicaties, ietwat in het verlengde van wat *La Revue Musicale Belge* biedt.[109]

Zijn drukke bezigheden als inspecteur, criticus en privéleraar maken het hem onmogelijk nog veel te componeren. Hij schrijft nu hoofdzakelijk voor blazersensembles, vaak gelegenheidswerken voor wedstrijden (zoals *Tornacum, Grande Marche du Centenaire*, opgelegd werk voor de internationale wedstrijd in Doornik, 1930), al is een compositie als *Parafrazen op Vlaamse Volksliederen* (1929) voor symfonieorkest daar een gelukkige uitzondering op.

[109] Tientallen bijdragen, deels autograaf, deels in typoscript. Brussel, Bibliothèque Conservatoire royale de Bruxelles, FPG 19.172.



FIGUUR 3: Paul Gilson, borststuk rechts zijdelings aanzicht met pince-nez op de neus. Foto uit 1935 uit het archief van Renaat Veremans. Archief Letterenhuis, Antwerpen, G/399/P, nr.73496.

Gepensioneerd 1930–1942

Met ingang van 1 september 1930 'is de heer Gilson, inspecteur der muziekscholen en -academiën, wegens het bereiken der ouderdomsgrens beschikbaar gesteld.'[110] Een zorgeloze oude dag wordt het echter geenszins. Steeds frequenter meldt hij in brieven aan vrienden dat hij bedlegerig is. Maar dat is hem vooralsnog geen reden om op zijn lauweren te rusten. Hij ontwikkelt zelfs een nieuwe activiteit: afstandsonderwijs, lesgeven per briefwisseling. Aan tientallen leerlingen, onder wie ook geëmigreerde landgenoten in Belgisch-Congo en Puerto Rico, stuurt hij regelmatig een portie theoretische leerstof met een reeks opgaven en oefeningen die hij nauwgezet verbetert, uitgebreid van commentaar voorziet en terugbezorgt aan afzender.[111]

110 K.B. van 23 augustus 1930.
111 Diverse documenten ter zake, zie Brussel, Bibliothèque Conservatoire royale de Bruxelles, FPG 19.173.

De laatste grote creatie is die van zijn ballet *Les Deux Bossus* (1910 – 1921) op 15 februari 1934 in de Muntschouwburg in Brussel. Paul Tinel geeft commentaar in *Le Soir* van 17 februari:

> M. Gilson a écrit une partition où se retrouvent ses dons d'orchestrateur coloré et fécond. Sa musique 'sonne' avec une plénitude opulente, et les timbres se fusionnent dans une trame symphonique qui retient l'attention par le relief et la fraîcheur des mélodies autant que par la vigoureuse impulsion des rythmes.[112]

Het eerbetoon dat hem een jaar later ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag ten deel valt, wordt andermaal overschaduwd door Vlaams-Waalse tegenstellingen. Na de omvorming van de openbare omroep tot NIR-INR in 1930 verzorgt hij beurtelings *La Quinzaine Musicale* en *De Veertiendaagsche Muziekkroniek*, als voortzetting van *La Semaine Musicale*. In het voorjaar van 1935 wordt de Franstalige kroniek hem onaangekondigd uit handen genomen en wordt hij vervangen door Closson. Al roept de directie besparingsmaatregelen in voor het gedeeltelijke ontslag, de echte reden ligt wellicht in het feit dat Gilson eerder dat jaar openlijk protesteerde tegen het ontslag van Meulemans als dirigent van het symfonieorkest van het NIR. Wanhopig richt hij zich tot Van Hoof:

> Beste. U hebt waarschijnlijk vernomen dat ik aan de deur van het N.I.R. gesmeten ben, ten minste van het Fransch gedeelte. Een wraak, zekers. Kunt u mij geen steun vinden, rechts of links, voor die zaak anders te doen keeren? Want er is altijd middel van zoo'n beslissing, die op niets serieus is gebaseerd, te doen breken: zie Meulemans (oorzaak, denk ik, van hetgeen er mij voorvalt.) Ik beloof u, natuurlijk, u persoonlijk daar niet in tusschen te brengen. Dank op voorbaat.[113]

De Vlaamse pers – 'Ce n'est pas moi qui ai déchainé la Presse, c'est la Presse qui s'est déchainée toute seule […]' – reageert verontwaardigd.[114] In *Het Laatste Nieuws* van 17 april 1935 betoogt Hadermann:

112 *Le Soir*, 17 februari 1934.
113 Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Jef Van Hoof, [s.d.].
114 Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Theo De Mulder, 14 april 1935.

> Wie zal de plaats van Gilson bij den Franschen gesproken dienst innemen? Zijn er vanwege de eene of andere groep nieuwe politieke kreaturen te plaatsen? Wat er ondertusschen van Gilson gewordt, kan den raad van beheer blijkbaar bitter weinig schelen. In een handomdraai wordt het reeds vrij schamele inkomen van den meester nog gevoelig verminderd. Het is tragisch, dat een man als Gilson, terwijl men alom in het land zijn 70sten verjaardag wil vieren, moet vechten om zijn kost te verdienen en tegen anderen te verdedigen.

In de senaat wordt de socialistische minister van P.T.T. (Post, Telegraaf en Telefonie) en Transport, Paul-Henry Spaak, over het ontslag van Gilson en de 'rotte boel' bij de publieke omroep geïnterpelleerd door senatoren Albert de Spot en Aimé Becelaere, beiden behorend tot de katholieke Senaatsfractie. Eens te meer blijkt Gilson speelbal te zijn van politieke belangen. Vooral uit de tussenkomst van senator Becelaere blijkt dat niet zozeer Gilson de wezenlijke inzet is van het debat, maar dat zijn ontslag enkel politiek uitgemolken wordt om met aandrang te pleiten voor volledige Vlaamse voogdij over een volledig zelfstandige Vlaamse zender:

> [...] eene zaak staat vast, dat vanaf het geknoei tegenover den heer Meulemans, tot het ontslag van heer Paul Gilson toe, die tergende maatregelen door anti-Vlaamsche gevoelens ingegeven werden. [...] met de ploeg, volledig overgenomen van « Radio-Belgique », is ook de geest van « Radio-Belgique » overgegaan in het N.I.R.: dus, een Brusselse geest, die niets begrijpt aan [sic] Vlaanderen, Vlaamsche kultuur, Vlaamsche strevingen, die niets voelt voor Vlaamsche oorspronkelijke muziek, voor Vlaamsche letterkunde. Daarom is het volledig juist, wat meer en meer wordt geëischt: «De Vlaamsche golf aan de Vlamingen.» En daardoor verstaan wij niet menschen die misschien wel in Vlaanderen zijn geboren, maar verders niets gemeen hebben met hun volk; wij verstaan Vlamingen met Vlaamsche onderlegdheid, Vlaamsche kultuur en, om nogmaals hetzelfde woord te gebruiken, Vlaamschen geest. En daarom: «Een Vlaming als bestuurder der Vlaamsche golflengte, met de nevengeschiktheid bij den Franschen bestuurder, en niet de ondergeschiktheid.»[115]

In zijn antwoord gaat minister Spaak niet in op deze eis, maar zijn antwoord is wel onverdeeld positief ten aanzien van Gilson:

> Je me propose de voir M. Gilson et de lui dire que ses mérites artistiques et sa valeur de critique ne sont pas en jeu, [...] Pour vous donner satisfaction, comme aussi à moi-même, je me propose d'insister pour que M. Gilson puisse reprendre un cycle de chroniques lorsque le cycle des douze chroniques confiées à M. Closson sera clos.[116]

[115] Parlementaire handelingen, vergaderingen van maandag 15 april 1935, pp. 563–565.
[116] Brussel, Senaat – Parlementaire handelingen, vergaderingen van maandag 15 april 1935, p. 568.

Of het minister Spaak wezenlijk te doen is om eerherstel voor Gilson is zeer de vraag. Wellicht is het niet meer dan een politiek maneuver om de Vlamingen wat gunstig te stemmen en poogt hij met zijn voorstel fundamenteler Vlaamse eisen minstens tijdelijk wat te ontzenuwen. Uiteindelijk gaat Gilsons laatste bijdrage op 22 april 1939 de ether in. Dan wordt de kroniek uit het programma-aanbod geschrapt.

Korte tijd voor het uitbreken van deze affaire, op 26 februari 1935, is hij voor het laatst verhuisd. Zijn laatste levensjaren brengt hij door in de Voltairelaan 33 in Schaarbeek. Het is de eerste keer dat hij en Celina op hetzelfde adres geregistreerd zijn.

Componeren doet hij steeds minder, al staakt hij die werkzaamheid nooit helemaal: *Préludes hébraïques* voor symfonieorkest (1934); muziek voor de film *Le Mas d'Icare* van Carlo Queeckers voor strijkorkest (1934); duo's voor blaasinstrument en piano: de *Romantische werkjes* (1934 – 1936); *Aria di Timpani con 6 Variazioni* (1940).

Op vraag van Hadermann wordt hij eind 1935 medewerker van *Het Laatste Nieuws*. Veel bijdragen zal hij niet meer leveren, want '[…] tot hiertoe kon ik er mij niet mee bezighouden, 'k had lessen en werkjes nogal goed betaald, wat niet de zaak is met hetgeen ik moet maken voor het Laatste Nieuws: niet genoeg voor de wekelijkse sigaren.'[117] 'Hij rookte niet,' beweert Meulemans.[118]

Op 1 april 1937 treden Paul Gilson, 72, en Celina Stoops, 62, in het huwelijk. Celina is op 7 februari van dat jaar in Utrecht uit de echt gescheiden van Watelet. Het huwelijk wordt voltrokken in het Londense district Paddington (nu City of Westminster):

> […] Paul Gilson et sa femme ont formé le couple le plus "délicieux" qui fut jamais. […] Petite, plantureuse, elle respirait la santé, la bonne humeur, et elle nourrissait pour son "Poltje" une adoration de tous les instants. […] ils aimaient tous deux autant de "recevoir" que "d'être reçus". […] Il n'y avait pas d'époux plus unis.[119]

Hun wittebroodsweken zijn nog maar net voorbij wanneer op 6 juni, 'op de plaats waar de Meester zijn kindsche jaren doorbracht,' in aanwezigheid van de pasgehuwden, een gedenkplaat wordt onthuld aan de woning in de Jan Ruusbroecstraat waar Gilson rond de eeuwwisseling woonde.[120] Een initiatief is het van de Koninklijke Fanfaren Sinte-Cecilia. Een feestelijke 'huldebetooging' inclusief 'stoet, door de bevlagde straten, waar een talrijke en juichende menigte stond opgesteld, die meester Gilson op zijn doortocht hartelijk begroette,' 'een feest van Vlaamsche gemoedelijkheid, het

117 Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Jan Hadermann, 9 september 1936.

118 MEULEMANS (Arthur), Op. Cit., p. 1.

119 District Paddington, Huwelijksakte, 1937, nr. 73 ; GUISLAIN (Albert), 'Un entretien avec Marcel Poot…', in : *Le Soir*, 24–25 maart 1963, pp. 3-4.

120 De tekst van de toespraak door Jozef Van Kemenade wordt bewaard in het archief van de Koninklijke Fanfaren Sinte-Cecilia.

was één vriendelijke en toch zoo vereerende ontboezeming, van hart tot hart.'[121] De gedenkplaat ontworpen door beeldhouwer Jacques Tiberius en vervaardigd door de firma Brilliet uit Ruisbroek bevat dit opschrift: '1865 – 1883 / Hier verbleef Meester Paul Gilson / Toondichter / Hulde der Ruisbroeksche bevolking en der Koninklijke Fanfaren Sinte-Cecilia / 6 juni 1937'. Merkwaardig, want Gilson was er gedomicilieerd van 1898 tot 1905. Is dit huis dan misschien ook de woning waar het gezin verbleef van 1866 tot 1882 (dan nog zijn de jaartallen op de gedenkplaat fout), en eventueel ook de woning die ze eerder betrokken, tussen 1863 en 1865, nog voor Paul geboren werd en waarvan in de bevolkingsboeken geen precieze locatie is opgegeven? Geen enkel document kon dit tot dusver bevestigen.

Ondanks 'onze fierheid, onze hardnekkige fierheid over den grooten kunstenaar' verloopt deze manifestatie niet geheel rimpelloos.[122] Ruisbroek, helemaal mee met zijn tijd, is intussen vier muziekverenigingen rijk. Naast Sinte-Cecilia zijn er nu ook een Harmonie 'Ons Huis', een liberale fanfare en een socialistische harmonie. De laatste twee korpsen heten respectievelijk – politiek correct – 'Union & Progrès' en 'De Werker'. Aan muzikale en lokaalpolitieke na-ijver dus geen tekort. Zo zijn alle ingrediënten voorhanden om naar aanleiding van dit feestelijk gebeuren een weinig verheffend potje moddergooien te bereiden. Liberalen en socialisten weigeren de katholieken hun medewerking en sturen hun kat. Al vinden de liberalen dat '[...] de persoonlijkheid van den Meester Toondichter te edel en te verheven is om te dienen als propagandamiddel aan gelijk welke muziekmaatschappij', ze doen er vol overgave aan mee. In pamfletten in beide landstalen (opgedoken uit de archieven van de Koninklijke Fanfaren Sinte-Cecilia) halen alle partijen alles uit de kast om hun medeburgers te overtuigen van hun eigen Grote Gelijk. 'Vlaamsche gemoedelijkheid' op zijn best. Weinig redenen tot 'fierheid, hardnekkige fierheid'.

Bij de oprichting van de Koninklijke Vlaamsche Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België op 22 juli 1938 wordt Gilson samen met zijn collega's Lodewijk Mortelmans en Jules Van Nuffel, samen met de hoogleraren Constant Leurs en René Maere, de schilders Constant Permeke, Albert Servaes en Walter Vaes, beeldhouwer Ernest Wynants en architect Henri Vandevelde, benoemd tot lid van de Klasse der Schoone Kunsten. De vergaderingen zal hij, om gezondheidsredenen, nauwelijks bijwonen.

Van zijn opera's *Prinses Zonneschijn* en *Zeevolk* zijn omstreeks die tijd Duitse vertalingen in voorbereiding. Een georkestreerd initiatief van de Vlaams-nationalisten? Alleszins verschijnt ook net dan in een Duits tijdschrift een tendentieus artikel van Walter Weyler (alias Hans Dirken) onder de titel *Paul Gilson und seine Oper 'Prinses Zonneschijn'*. Weyler is Antwerps gewestleider van de Deutsch-Vlämische

121 *Nieuws Van Den Dag*, 8 juni 1937; Hadermann in *Het Laatste Nieuws*, juni 1937. *Het Vlaamsche Nieuws*, 4 september 1917, vol.3, N° 245.

122 Zie voetnoot 120.

Arbeitsgemeinschaft (DeVlag, een in 1936 opgerichte pro-nationaalsocialistische culturele vereniging die in 1941 werd opgenomen in de structuren van de SS). In het bewuste artikel probeert hij aan te tonen hoe Vlaams, en dus Germaans, *Prinses Zonneschijn*, en dus Gilson, wel is: '[…] denn diese Kunst [de muziek] verkörpert vielleicht am meisten die immanenten Geistes-eigentümlichkeiten jeder Nation, jedes Volkes, jeder Rasse!'[123] Gilson heeft zeker weet van die vertalingen. Dat blijkt overduidelijk uit briefwisseling met vertaler Hans Mutzenbecher, regisseur bij de Koninklijke Vlaamse Opera in Antwerpen van 1935 tot 1938.

Maar hij heeft andere zorgen. Zijn gezondheidstoestand wordt stilaan echt zorgwekkend. Een medisch verslag van zijn huisarts, de Brusselse dokter W. Elens uit 1938, vermeldt alcoholische en chronische levercirrose, prostaathypertrofie en diabetes. Het weerhoudt Gilson er niet van om in datzelfde jaar nog een lange autoreis te maken naar Italië, met zijn vriend Brenta aan het stuur.[124]

Op maandag 8 april 1940 tekent hij present op een 'Galaconcert Paul Gilson' door het Symfonieorkest van het NIR o.l.v. Dejoncker, naar aanleiding van zijn nakende vijfenzeventigste verjaardag. Op het programma: *Poème symphonique en forme d'ouverture d'après un tableau de Wiertz* (1910), *Prélude Matutinal Le Chant du Coq*, *Fantaisie sur des Mélodies Populaires Canadiennes* (1891), de *Symfonische Variaties* en een fragment uit *Prinses Zonneschijn*. In zijn bespreking van dit concert haalt Rob Antonissen in *Nieuw Vlaanderen* van 20 april een batterij pittoreske superlatieven uit de kast: '[…] de echt-Vlaamsche geest van den meester: speelsche losheid, Uilenspiegelsche schalkschheid, ontembaar-bruisende vitaliteit zijn zoovele kenmerken van zijn puur-Vlaamsche wezen. […] Voor ons was het een avond van hoog kunstgenot – kunst van ons eigen volk!'. Onmogelijk mis te verstaan. Maar de kroon op het werk is een lofrede op de jarige, van de hand van een zekere Dr. W., gepubliceerd op 1 juli 1940 in *Volk en Staat*, het in Antwerpen uitgegeven partijdagblad van het collaborerende VNV (Vlaams Nationaal Verbond). Daarin noemt hij Gilson onomwonden – maar niet geheel schaamteloos want te laf om voluit te naamtekenen – een 'bodem- en rasbewust Vlaming': een alles overtreffende trap in de lange rij van ranzige pogingen om Gilson voor de kar van het Vlaams-nationalisme te spannen en hem op te eisen voor het Germanendom.

Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog stopt Gilson noodgedwongen zo goed als volledig met het geven van privélessen. In het uitstalraam van een Brusselse uitgever hangt deze advertentie: 'Compositeur, Premier Grand Prix de Rome, accepte tous travaux de copie; s'adresser 33, Rue Voltaire'. Volgens sommige getuigenissen is dit eerder een teken van mentale depressie dan van reële financiële nood. Toch schrijft

---

[123] WEYLER (Walter), 'Paul Gilson und seine Oper 'Prinses Zonneschijn', *Die Musik. Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP*, 1938, vol. 31, N° 3, pp. 179–183.

[124] BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 85.

Gilson zelf op 3 augustus 1940 aan Van Hoof: 'Wij zijn heroïsch te Brussel gebleven. De finantie laat erg te wenschen.'[125] En op 21 augustus: 'Ik hoop [...] dat we u eens in Schaerbeek kunnen ontmoeten, alhoewel de kelder zich stilaan leeg maakt.'[126] Kopieerwerk zal hem hoe dan ook nog maar weinig opleveren. 'De beloofde partituur is bijna gereed, maar het gaat langzaam, daar ik maar 1 oog meer heb!! De 2e is gesloten, lam. Het is droevig oud te worden.'[127]

Ter gelegenheid van de 'Duitsch-Vlaamsche Kultuurdagen' gaat de Duitse versie van *Zeevolk* in première in Keulen op 27 juni 1941. Gilson is er uitgenodigd maar gaat er niet heen, kàn er niet heengaan. In de hierboven geciteerde brief van juni 1941 vraagt hij Van Hoof: 'Zou het u niet aangenaam zijn mij te vervangen en te vertegenwoordigen in de muziekfeesten te Keulen van 26 tot 29 dezer? Ik kan er niet bij zijn gezien mijn droevige gezondheid.' Al schrijft hij het niet expliciet, het wekt toch de indruk alsof hij wel naar Keulen zou zijn gereisd als zijn gezondheid het had toegelaten. Zou hij zich andermaal compromitteren? Was hij politiek dan zo naïef?

De diagnose van zijn huisarts in 1941 is hoe dan ook duidelijk: nierontsteking, verlamming van de aangezichtsspier, ziekte van Raynaud, bronchitis. Het kan enkel nog van kwaad naar erger gaan. Van Hoof wordt op de hoogte gehouden: 'Ik kopieer nogal moeilijk, mijn oogen gaan niet mee. De speeltuig is versleten' en 'Beste wenschen, waarde Jef. We zijn hier allemaal ziek, zelfs te bed. Droevig. Muziek schrijven is onmogelijk, de vingers gaan niet.'[128] Zijn toestand gaat nu snel achteruit: nog meer nierontsteking, kortademigheid, intellectuele vermoeidheid, spijsverteringsstoornissen en gebrek aan eetlust, uitgesproken zwelling van de lever, snelle verzwakking van het hart.[129] Vanaf half maart is het hem onmogelijk het bed nog te verlaten. Op 2 april brengt Meulemans hem een bezoek:

> Hij lag stil te bed, moe, doch in het bezit nog van al zijn geestesvermogens. Zijn heldere ogen keken me aan wanneer hij me vroeg 'hoe is het met u' en ik antwoordde 'ja ... op z'n oorlogs'. Mevrouw Gilson had me verwittigd eer we de kamer intraden: 'Pas nu op. Vorige week is er iemand uit Antwerpen geweest die hem toeriep: "U ziet er goed uit" en dit heeft hem zo gechagrineerd'.[130]

's Anderendaags, op Goede Vrijdag 3 april 1942, om 14 uur, overlijdt Paul Gilson in zijn woning in Schaarbeek.[131] 'Misschien ben ik de laatste die bij hem kwam aan zijn

[125] Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Jef Van Hoof, 3 augustus 1940.
[126] Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Jef Van Hoof, 21 augustus 1940.
[127] Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Jef Van Hoof, juni 1940.
[128] Antwerpen, Letterenhuis, G 399/B, brief van Paul Gilson aan Jef Van Hoof, 21 juli 1941 en begin 1942.
[129] Brussel, Bibliothèque Conservatoire royale de Bruxelles, medische verslagen van dr. W. Elens, Bergense Steenweg 994, Brussel, gedateerd 21-XII-1943.
[130] MEULEMANS (Arthur), Paul Gilson (1865-1942), Brussel, 1955, p.3.
[131] Gemeente Schaarbeek, overlijdensakte, 1942/nr. 696.

sterfbed,' mijmert Meulemans.[132] Brenta eist de eer van die laatste uiting van diepe vriendschap met wat meer nadruk op: '[…] au moment où je franchis son seuil, il rendit l'âme. Je m'approchai de son chevet. Sur le visage extrêmement émacié, aux tons ivoirins, luisait encore la sueur de l'agonie.'[133]

Tijdens het Paasweekend, op 4 en 5 april, dirigeert Maurice De Preter in de Koninklijke Stadsopera van Gent voorstellingen van *Prinses Zonneschijn*, telkens voorafgegaan door een kort in memoriam van operadirecteur Hendrik Caspeele en 'enkele oogenblikken van ingetogenheid [die] de aandacht doen gaan naar hem die Vlaanderen zooveel schoonheid en groot-menschelijkheid heeft geschonken.'[134]

De rouwdienst heeft plaats op dinsdag 7 april in de St-Elisabethkerk in Schaarbeek, te klein voor de vele prominenten uit de muziekwereld en honderden belangstellenden. Op de begraafplaats van Schaarbeek wordt onder meer het woord gevoerd door Edward Verheyden, waarnemend directeur van het Koninklijk Vlaams Conservatorium:

> Paul Gilsons werk bezit internationale betekenis. Hij was onbetwistbaar en onbetwist een groot komponist. Als we hem bovendien beschouwen in het licht zijner veelzijdigheid en, naast den komponist, den gezaghebbenden theoreticus, den vooraanstaanden paedagoog en den schranderen kriticus plaatsen, dan mogen wij getuigen dat hij één der grootste toonkunstenaars van zijn tijd was. Juist die grootheid is niet altijd naar haar waarde begrepen geworden. Ook Gilson heeft de bitterheid gekend van hen, die door hun geniale gaven eenzaam, als op een naakten bergtop staan. Het leven is voor hem die de mildheid zelve was, vaak hard en ongenadig geweest. En handen, die hadden kunnen helpen, hebben zich niet naar hem in een begrijpend en broederlijk gebaar uitgestoken. Tot op zijn laatste levensdag heeft Gilson nochtans zijn schrijnende dagtaak, ten koste van zijn scheppend werk, met een ontroerende gelatenheid volbracht en, hoe innerlijk ontgoocheld wellicht dan ook, daarvan nooit iets laten blijken; integendeel tot die ondankbare taak steeds ten volle bereid met instelling van al zijn krachten en zijn zoo veelzijdige talenten.[135]

132 MEULEMANS (Arthur), Anecdoten – Paul Gilson, Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium (Arthur Meulemansfonds), Antwerpen, 1966, p. 1.
133 BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 87.
134 *Volk en Staat*, 7 april 1942.
135 Letterenhuis, G 399/D.



FIGUUR 4: bij de begrafenis van Paul Gilson, Archief Cegesoma, nr.11608. Foto uit het dagblad *Volk en Staat* van 8 april 1942.

Epiloog

Op 4 mei 1962 werd het stoffelijk overschot van Paul Gilson overgebracht naar de begraafplaats van Evere/Schaarbeek waar hij een tweede rustplaats vond in een gemeenschappelijke grafkelder samen met zijn echtgenote, Celina Stoops, overleden in 1951, met zijn stiefzoon Jules Watelet en diens derde echtgenote, Marguerite Inghels.

PAUL GILSON EN DE RUSSEN

Kristin Van den Buys & Jaak Van Holen

Inleiding

In januari 1887 woonde de jonge Paul Gilson het eerste concert bij dat volledig gewijd was aan de nieuwe Russische muziek van de Brusselse concertvereniging Concerts Populaires. Hij was toen 21 jaar en was door dit concert ronduit overdonderd.[136] Als jonge componist was Gilson op zoek naar voorbeelden, naar componisten die hem zouden kunnen inspireren. Dit was de weg die hij wilde bewandelen: het Russische pad. Het betekende meteen de start van een intensieve briefwisseling tussen Gilson en de Russische componisten. Voor zover we weten, is Gilson de enige Vlaamse componist die zo'n intensieve briefwisseling heeft gevoerd met Russische componisten.

Dit hoofdstuk wil het belang onderzoeken van de Russische componisten voor Gilsons œuvre. Vanaf 20 maart 1892, na het grote succes van de première van zijn symfonisch werk *La Mer* in de Koninklijke Muntschouwburg, benadrukten de meeste critici dat Gilson wel beïnvloed was door de Russische school, maar toch waren ze het er niet over eens waaruit die Russische invloed dan wel bestond. Wat Floris Van der Mueren toen schreef, is zelfs nu, anno 2022, nog steeds van kracht: 'Tot heden heeft niemand konkreet [sic] aangetoond waarin die invloed schuil gaat.'[137] Dit hoofdstuk wil, in aansluiting met de andere hoofdstukken van dit boek, op deze vraag een antwoord proberen te bieden.

[136] Concert van 23/1/1887 gedirigeerd door Joseph Dupont met op het programma: fragmenten uit de opera *Angelo* en *Danses circassiennes* van César Cui, *Antar* van Nikolaj Rimsky-Korsakov, 'Cavatine' uit de opera *Prins Igor* en *In de Steppen van Centraal-Azië* van Alexander Borodin, 'Ouverture' uit de opera *Dimitri Donskoï* van Anton Rubinstein.

[137] VAN DER MUEREN (Floris), De Zee van Paul Gilson, in: BOEREBOOM (Marcel) (Ed.), Leren luisteren, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1962, N°5, p. 35.

Jurgen De Pillecyn, een van de auteurs in dit boek, analyseerde Gilsons theoretisch werk en volgens hem vond Gilson als componist inspiratie bij de Russen voornamelijk op het vlak van harmonisatie, orkestratie en motiefvorming. Als theoreticus nam Gilson in zijn *Traité d'Harmonie* tal van voorbeelden van Russische componisten op. Andere hoofdstukken wijzen er onder meer op dat Gilson een autodidact was die ontzettend veel leerde door het bestuderen van partituren van andere (Russische) componisten. Hij kopieerde de partituren, transponeerde ze en improviseerde vervolgens om de muziek goed onder de knie te krijgen. We weten ook dat hij een ontzettend rijke muziekbibliotheek had met honderden partituren.

Dit hoofdstuk wil, door de briefwisseling te analyseren tussen Gilson en de componisten van de Russische School, een scherpere blik werpen op deze Russische connectie. De brieven bleven tot nu toe ongepubliceerd. Een selectie van de belangrijkste brieven wordt in de bijlage van dit artikel geplaatst. In eerste instantie gaan we na met welke Russische protagonisten Gilson precies correspondeerde. Verder bekijken we ook de frequentie van de correspondentie en de inhoud van de brieven zelf. Kunnen we uit de brieven afleiden hoe hij zich heeft laten beïnvloeden? Op welke wijze verwierf hij die ontzettend rijke muziekbibliotheek? En waar en hoe kwam Gilson tenslotte in contact met deze componisten?

Om deze correspondentie te kaderen, analyseren we eerst grondig de programmatie van Russische componisten in Antwerpen en Brussel, tussen pakweg 1880 en 1939, wat meer bepaald zowel rond Gilsons vijftiende levensjaar is, als wanneer de Tweede Wereldoorlog voor de deur staat, als tenslotte bij zijn overlijden op 3 april 1942. Dankzij deze receptiegeschiedenis wordt het duidelijk hoe, waar en wanneer Gilson in aanraking kwam met de Russische componisten, en op welke wijze de Russische muziek in zijn leven een belangrijke rol speelde.

In Brussel nemen we twee cultuurtempels onder de loep: de Concerts Populaires en de Koninklijke Muntschouwburg, en in Antwerpen focussen we voornamelijk op de Vlaamsche Opera.

Bij wijze van inleiding volgt eerst een korte schets van de receptiegeschiedenis van de Russische componisten in België, die kan onderverdeeld worden in twee fasen: de eerste tussen 1880 en 1900 en de tweede vanaf 1910 tot aan de Tweede Wereldoorlog. Dat België wel degelijk een interessant (gast)land was voor Russische componisten mag blijken uit deze opgetogen uitspraak van Prokofiev uit 1923, vlak na de succesvolle Belgische première van zijn *Scytische* suite in de Concerts Populaires in Brussel: 'Belgium has always been charming to Russian music. It received Borodin before Moscow and Petrograd.'[138]

[138] Sergei Prokofiev in een brief aan Auguste Getteman op 18 januari 1923, geciteerd in: NICE (David), Prokofiev: From Russia to the West, 1891-1935, Yale University Press, New Haven, 2003, p. 190; Concert van 14 januari 1923 gedirigeerd door Frans Ruhlmann met de Belgische creatie van de *Scytische Suite* van Sergei Prokofiev.

Het startschot klonk in de jaren 1880. Vanaf dan speelde België, vooral dankzij de comtesse Louise de Mercy-Argenteau, een belangrijke pioniersol in de verspreiding van de muziek van het Machtige Hoopje.[139] De groep van het Machtige Hoopje werd in Rusland ook de Balakirev-kring genoemd en verenigde de componisten César Cui, Milly Balakirev, Nikolaj Rimsky-Korsakov, Alexander Borodin en Modest Moussorgsky. Vermoedelijk kwam Gilson dankzij de comtesse in aanraking met deze Russische componisten. Ze was geïnspireerd door haar minnaar Franz Liszt, die de muziek van deze Russen, vanaf de jaren zeventig, promootte in Weimar en de rest van Duitsland.[140] Wat Liszt had betekend voor de Russen in Duitsland, realiseerde zij in België. Het privéinitiatief van de comtesse werd op het einde van de jaren ’80 snel overgenomen door de belangrijkste symfonische concertvereniging van Brussel, de Concerts Populaires.

Na Duitsland was België het eerste West-Europese land waar de muziek van het Machtige Hoopje veelvuldig werd uitgevoerd. In 1880 ging in Parijs de publicatie van Cui’s boek, *La musique en Russie*, onopgemerkt voorbij en de interesse van de Parijzenaren kwam er pas een kleine tiental jaren later toen Rimsky-Korsakov er in het kader van de Wereldtentoonstelling twee concerten dirigeerde op 22 en 29 juni 1889.

België speelde dus in de jaren ’80 van de negentiende eeuw een pioniersrol in de verspreiding van de progressieve Russische muziek in het Westen. Zoals de muziek van Richard Wagner in België bekend werd tijdens de jaren 1870 en als erg progressief werd beschouwd, kwamen de Russen op het toneel gedurende het volgende decennium.[141] Op dat ogenblik stond Gilson, als jonge twintiger, heel erg open voor deze nieuwe muzikale tendensen uit het buitenland. Tijdens de jaren ‘90 en aan het begin van de twintigste eeuw, was België zijn pioniersrol echter al kwijtgespeeld. In die decennia werden de Russen, zowel het Machtige Hoopje als de volgende generatie met Alexander Glazoenov, veel minder geprogrammeerd in Brussel. Het nieuwe kwam van dan af uit Parijs.

Vanaf 1910, wat we als het begin van de tweede fase van de receptiegeschiedenis beschouwen, heerste er een heuse Rusland-Mania in Parijs na het instant succes van kunstpaus Sergei Diaghilev met zijn Russische balletten en de muziek van Igor Stravinsky. En wanneer het regende in Parijs, druppelde het in Brussel, maar dan iets later. Deze hernieuwde belangstelling voor de Russen in Brussel was te verklaren vanuit drie verschillende factoren.

---

139 Voor meer info over de comtesse zie: CORNAZ (Marie), Les princes de Chimay et la musique, Dexia-La Renaissance du Livre, Brussel, 2002; CORNAZ (Marie), Louise de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne, in: *Revue liégeoise de musicologie*, 20, 2002, pp. 123–133.

140 Voor meer info over de relatie tussen Franz Liszt en de comtesse, zie: SUTTONI (Charles), Liszt and Louise de Mercy-Argenteau, in: *Journal of the American Liszt Society*, 34, 1993, pp. 1–10.

141 COUVREUR (Manuel) (ed.), La Monnaie wagnérienne, Cahiers du gram, Brussel, 1998 ; MAES (Francis), Een geschiedenis van de Russische muziek van Glinka tot Sjostakovitsj, Boom, Amsterdam, 2006.s

Allereerst waaiden uiteraard de invloeden van Diaghilev en de Rusland-Mania vanuit Parijs naar Brussel over. Niet alleen Stravinsky's eerste expressionistische balletten waren erg populair, maar ook zijn neoclassicistische werken. Die werden in Franse muzikale en intellectuele kringen als 'Frans' bestempeld omdat ze Franse eigenschappen zouden hebben gehad zoals 'clarté' en 'simplicité'. Stravinsky werd zowel in Parijs als in Brussel de meest gevierde modernistische componist. De hernieuwde belangstelling werd bovenal gekanaliseerd dankzij de nationale opera, de Koninklijke Muntschouwburg: naast het Italiaanse, Franse en Germaanse repertoire, werd de Russische muziek er systematisch en met grote regelmaat geprogrammeerd.[142] De Concerts Populaires, die later omgevormd werd tot *Philharmonische Vereniging van Brussel*, werden een belangrijk platform voor de Russische modernistische muziek met componisten als Stravinsky en Sergej Prokofiev.[143]

Ten tweede was er na de burgeroorlog in Rusland (1917-1922) een gemeenschap van Russische migranten in Brussel rond Vladimir Napravnik, die zich actief inzette voor de verspreiding van Russische muziek.

Tenslotte wilde ook de culturele elite van Brussel een platform creëren voor modernistische Russische muziek om op die manier België cultureel op de Europese kaart te zetten. Deze elite zorgde er voor dat wereldcreaties zoals die van *De Psalmensymfonie* (1930) van Stravinsky en van *Le joueur* (1929) van Prokofiev in Brussel konden uitgevoerd worden.[144] Voor de carrière van Russische componisten was België omgekeerd ook interessant omdat ze Brussel, na Parijs, als de tweede francofone culturele hoofdstad van Europa beschouwden. De Russische aristocratie sprak immers vloeiend Frans, vermits dit haar tweede taal was.

Vlak voor de Eerste Wereldoorlog leek er een einde te komen aan de correspondentie tussen Gilson en de Russen, en hij liet zich als componist niet meer beïnvloeden door deze nieuwe generatie componisten: hij was toen al een vijftiger en had zijn eigen stijl intussen al ontwikkeld. Toch bleef hij als theoreticus en muziekrecensent deze modernisten op de voet volgen, zoals blijkt uit zijn *Traité d'Harmonie*.

---

142 Voor een uitgebreid artikel over de Russische muziek in de Koninklijke Muntschouwburg, zie: MAES (Francis), "Cette impression de barbarie et de civilisation raffinée': de mythe van Rusland op het podium van de Munt", in: COUVREUR (Manuel) en DUFOUR (Valérie) (eds), La Monnaie entre-deux-guerres, Cahiers du GRAM (ULB), Brussel, 2010, pp. 247–277.

143 Voor een uitgebreid artikel over het muzikale modernisme in Brussel zie ook : VAN DEN BUYS (Kristin), Brussels, crossroads of French, Germanic and Russian musical modernism in the interwar period (1919-1940), in: BALLESTER (Jordi) en GAN QUESADA (German) (eds.), Music Criticism 1900-1950, Brepols Publishers, Turnhout, 2018, pp. 23–40.

144 VAN DEN BUYS (Kristin), Op. Cit., pp. 23–40.

Comtesse Louise de Mercy-Argenteau: een pioniersvrouw

Voor de jaren 1880 was er al sporadisch werk te horen van Russische componisten zoals Pjotr Tsjaikovski, Michail Glinka en Anton Rubinstein in diverse concertcycli van Brussel, Luik en Antwerpen, maar dit waren eerder geïsoleerde feiten. Het was de comtesse Louise de Mercy-Argenteau die de 'componisten uit Sint-Petersburg' introduceerde in België en op die manier aan de basis lag van de brede interesse die zich daarop in België ontwikkelde voor die Russische kunstenaars, die in eigen land als erg progressief werden beschouwd. Nochtans hadden ze in hun vaderland nog maar weinig weerklank gevonden. Nu kwam de comtesse uit een vooraanstaande en invloedrijke adellijke Belgische familie. Zij voerde niet alleen diplomatieke taken uit, maar ze was tegelijk componiste en bovendien een briljante pianiste. Vanaf 1866 raakte ze intiem bevriend met Liszt, die ze regelmatig uitnodigde op haar landgoed in Argenteau. Met Liszt, die samen met Wagner behoorde tot de Nieuwe Duitse School, voerde ze een levendige correspondentie tot aan zijn dood in 1886. Hij bracht haar op het spoor van de jonge Russische componistengroep: sinds zijn concertreizen in 1842 en 1843 in Rusland stond Liszt in nauw contact met hen. Vanaf de jaren zeventig promootte hij ze in Weimar en in de rest van Duitsland. In de biografie die de comtesse Louise de Mercy-Argenteau schreef over Cui, licht ze toe hoe ze overigens ook via een tweede weg in contact kwam met de Russische componisten, namelijk via de jonge Belgische pianist Théodore Jadoul:

> Dans l'autonme de 1882, un jeune musicien belge, M. Théodore Jadoul, avec lequel je faisais souvent de la musique à quatre mains, m'apporta un jour les 'Danses nationales' de M. Napravnik. [...] Sur ces entrefaits, au mois de mars 1883, M. Jadoul m'envoya 'Les steppes' de Borodine, et la 'Polka' pour piano de César Cui.[145]

Jadoul had *De Steppen uit Centraal-Azië* van Borodin leren kennen via zijn leraar aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel, de beroemde Belgische concertpianist, Louis Brassin. Brassin, die Liszt bezocht in Weimar in 1882, was onder de indruk van diens lovende woorden over de 'originaliteit' van de jonge Russische componisten. Brassin zelf omschreef hun muziek als 'fris en nieuw'.[146] Dankzij Liszt kwam de comtesse in 1883 in contact met Cui en startte een correspondentie met hem:

145 MERCY-ARGENTEAU (Louise de), César Cui, esquisse critique, Fischbacher, Parijs, 1888, pp. 1–2.

146 'Cependant, au début de 1882, le pianiste Louis Brassin, rentrant d'un voyage en Allemagne [...] raconta que Franz Liszt avait reçu à Weimar, de jeunes musiciens russes dont il ne cessait de vanter la haute originalité. Brassin avait entendu une œuvre de Borodine pleine de nouveauté et de fraicheur [sic]. Henri Dabin, l'habile propriétaire de la maison Muraille, intéressé et conseillé par Louis Brassin, fit venir quelques œuvres des maîtres russes. Il reçut entre autres: l'esquisse symphonique *Dans les steppes de l'Asie Centrale* de Borodine en une *Polka* de César Cui, qu'il s'empressa de communiquer à Théodore Jadoul.' (Alexis G. (1929), pp. 181–190).

> Il me répondit en m'envoyant sa brochure 'La musique en Russie' dans laquelle, tout en mentionnant MM. Napravnik et Tschaikowsky, il assigne aux autres compositeurs russes le rang qui leur convient. Dès lors s'ouvrit pour moi une véritable mine d'or. Je me mis à étudier la musique de MM. Balakirev, Moussorgsky, Korsakow, Liadow, Borodine et César Cui, et toujours je revenais à ce dernier avec une admiration et une prédilection irrésistibles.[147]

Ze raakte uitermate geboeid door de Russische muziek, en om die beter te begrijpen, ging ze Russisch studeren. Ze vertaalde verschillende liederen van Russische componisten en een aantal opera's van het Russisch naar het Frans zoals *Pskovitianki* en *Snegoroetsjka* van Tsjaikovski, *Le Prisonnier du Caucase, William Ratcliff* en *Evelyn* van Cui en een aantal fragmenten van *Prince Igor* van Borodin.

De eerste concerten van Russische muziek in België: Luik, Antwerpen en Brussel

De comtesse startte met pianorecitals van onder meer Balakirev, Cui, Anatol Ljadov en Alexander Kopylov in Luik en in Argenteau, waar ze haar residentie had. Ze liet de nieuwste partituren uit Sint-Petersburg overkomen via de uitgever Mitrofan Beljajev en liet ze onmiddellijk uitvoeren. Beljajev ontpopte zich tot een ware mecenas toen hij onder de indruk raakte van de prestaties van de zestienjarige Glazoenov in 1882. Hij nam de jongeman onder zijn vleugels en beloofde zijn muziek uit te geven. Glazoenov werd één van de centrale figuren van de Beljajev-kring, samen met Rimsky-Korsakov.[148] In 1885 stichtte Beljajev zijn internationale uitgeverij 'M.P. Belaieff' in Leipzig ter promotie van de Russische muziek en gaf op eigen kosten muziek uit van Glazoenov, Ljadov, Rimsky-Korsakov en Borodin.

De eerste hoogtepunten in de receptiegeschiedenis van de muziek van het Machtige Hoopje waren de twee concerten van 7 januari en 28 februari 1885 in Luik, gefinancierd door de comtesse.[149] Het waren de eerste symfonische concerten in Luik en in België die integraal gewijd waren aan Russische componisten, nog vier jaar vóór het eerste Russische concert in Parijs (22 en 29 juni 1889). Jadoul dirigeerde het orkest van het Théâtre Royal de Liège in werk van Borodin, Lyadov, Cui, Rimsky-Korsakov en

[147] MERCY-ARGENTEAU (Louise de), Op. Cit., p. 2.
[148] Voor meer info zie MAES (Francis), Geschiedenis van de Russische muziek: van Kamarinskaja tot Babi Jar, Sun, Amsterdam, 1996, pp. 202–203.
[149] Omwille van het succes werd dit concert integraal hernomen op 21 januari 1885.

Moussorgsky.[150] De concerten waren unieke evenementen die niet alleen de aandacht trokken van de lokale pers maar die ook internationaal weerklank kregen. *Le Ménestrel* uit Parijs bracht uitvoerig verslag uit; *La Meuse* uit Luik was euforisch en had het over een 'compleet succes' en 'een grote overwinning' en ook het Brusselse *L'Art moderne* sprak over een concert 'van groot artistiek belang'. Concertverenigingen uit Antwerpen en Brussel waren er nu ook voor gewonnen muziek van de Russische componisten te programmeren en volgden de trend. Op de concerten van de Wereldtentoonstelling in Antwerpen, in de zomer van 1885, dirigeerden o.a. Peter Benoit, Gustave Huberti en Théodore Radoux werk van Anton Rubinstein, Tsjaikovski, Borodin, Cui, Glinka, Balakirev, Arenski en Rimsky-Korsakov. Op 19 september 1885 werd de symfonie van Borodin uitgevoerd[151]: '[...] veropenbaringen [...]', schreef *Het Handelsblad* op 22 september. Toch bleef het aanbod in Brussel en Antwerpen in eerste instantie nog beperkter dan in Luik.

De comtesse de Mercy-Argenteau nodigde Borodin en Cui begin januari 1886 uit op haar landgoed en beide componisten waren aanwezig op verschillende concerten. Op 8 januari 1886 organiseerde de comtesse een concert met werk van Rimsky-Korsakov, Cui en Borodin in Luik. Op 13 en 15 januari 1886 werd de opera *Le Prisonnier du Caucase* van Cui uitgevoerd in het theater van Luik, in een Franse vertaling van de comtesse. Het was de eerste keer dat een Russische opera werd gebracht op een Franstalig podium. De uitvoering kreeg internationale bijval. Het Parijse *Le Ménestrel* schreef: 'Vermoedelijk één van de meest belangrijke muzikale evenementen dit jaar in België. [...] en de meest vooraanstaande Belgische en buitenlandse kranten waren aanwezig.'[152] Op 10 januari 1886 dirigeerde de Belgische dirigent Joseph Dupont werk van Borodin, Cui en Rimsky-Korsakov op het podium van de belangrijkste Brusselse concertvereniging de Concerts Populaires in aanwezigheid van Borodin en Cui.[153] Het succes van dit concert deed Dupont besluiten om in de toekomst meer Russische composities te programmeren.

---

150 Op 7 januari dirigeerde Théodore Jadoul het orkest van het Théâtre Royal de Liège in *Symfonie nr. 1* van Borodin, *Tarantella* van César Cui, de *Fantasie op een Servisch Thema* van Nikolaj Rimsky-Korsakov en *In de Steppen van Midden-Azië* van Borodin. De comtesse speelde werk van Ljadov, *Intermezzo*, op. 7 en Cui, *Quasi Scherzo*. Samen met de beroemde violist César Thomson voerde ze de *Suite voor piano en viool* uit van Cui. Verder werden er ook liederen van Borodin, *La Mer* en Cui's *Penses-tu que ce soit aimer?* uitgevoerd samen met fragmenten uit de opera *Le Prisonnier du Caucase* van Cui. Op 28 februari dirigeerde Jadoul hetzelfde orkest in *Symfonie nr. 1* van Borodin, de *Danses circassiennes* en *Tarantella* van Cui, en fragmenten uit de opera *Le Prisonnier du Caucase* van Cui en fragmenten uit Boris Godounov van Moussorgsky

151 In een brief van Borodin aan zijn vrouw van 21 september 1885, geciteerd in: HABETS (Alfred), Alexandre Borodine d'après la biographie et la correspondance publiées par M. Wladimir Stassoff, H. Vaillant-Carmanne, Luik, 1893, p. 69.

152 *Le Ménéstrel*, 52, N°7, 1886, p. 52.

153 Joseph Dupont dirigeerde de *Symfonie nr. 2* van Borodin, de *Suite Miniature* van Cui en de *Fantasie op een Servisch Thema* van Nikolaj Rimsky-Korsakov naast werk van Jeno Hubay, Johan Svendsen en Henri Wieniawski.

De *Concerts Populaires* in Brussel

Dupont was artistiek directeur van de Concerts Populaires van 1872 tot 1899. Eerder dirigeerde hij in Warschau en in Moskou (van 1867 tot 1871). Hij stond ook open voor de muziek van Gilson en dirigeerde de creatie van *La Mer* op 20 maart 1892. Zijn doel was om de Concerts Populaires tot een attractieve pool te maken voor moderne muziek, in tegenstelling tot de eerder conservatieve concertvereniging van het Koninklijk Conservatorium van Brussel met François Gevaert. Vanaf 1886 nodigde Dupont gedurende dertien jaar, heel frequent, de muzikanten van het Machtige Hoopje uit. Hij beschouwde deze componisten uit Sint-Petersburg als vooruitstrevend, net zoals die van de Nieuwe Duitse School met Wagner die hij tien jaar eerder aan het Brusselse publiek had voorgesteld. De musicoloog Ernest Closson merkte in zijn *Société des Concerts populaires* op dat:

> Dupont fit une large place à celles de la jeune école russe, des Cinq, pour lesquels il éprouvait une prédilection particulière. C'est grâce à lui que les ouvrages symphonique de Borodine et de Rimsky-Korsakoff acquirent rapidement à Bruxelles, une popularité plus grande que partout ailleurs, notamment en Russie, où l'on demeurait plus particulièrement attaché à l'art semi-germanique de Tschaïkowsky.[154]

In Rusland zelf werd de muziek van de Balakirev-kring als geavanceerd bestempeld, die van Anton Rubinstein als conservatief, en Peter Tsjaikovski werd gezien als een adept van de academische Duitse Romantiek.[155] Dupont was duidelijk een aanhanger van de progressieve Russische muziek zoals blijkt uit de analyse van zijn programmatie.[156] Het werk van Rimsky-Korsakov verscheen het meest op de affiche, gevolgd door dat van Borodin. Rimsky-Korsakov, die zelf een begenadigd dirigent was, hanteerde het stokje in de Concerts Populaires in Brussel op 13 april 1890. Voor de

---

154 CLOSSON (Ernest), Société des Concerts populaires, Imprimerie Veuve Monnom, 1927, p. 23.

155 Zie ook: MAES (Francis), Op. Cit.

156 Alexander Borodin: *Symfonie nr. 2* (10 januari 1886), *Symfonie nr. 1* (13 april 1890), *In de Steppen van Central Azië* (23 januari 1887), 'Cavatine' uit *Prins Igor* (2/1/1887), 'Airs de Ballet' uit *Prins Igor* (8 januari 1893), Fragmenten uit *Prins Igor* (8 december 1895); César Cui: *Suite miniature* (10 januari 1886), *Danses circassiennes* (23 januari 1887), Fragment uit *Angelo* (23 januari 1887), Fragments uit *Flibustier* (13 april 1890); Modest Moussorgsky: *Nacht op de Kale Berg* (13 april 1890), derde akte uit *Boris Godounov* (23 mei 1921), 'Dansen' uit *Khovantchina* (4 februari 1923), 'introductie' uit *Khovantchina*; Nicolaj Rimsky-Korsakov: *Sadko* (14 april 1887), *Fantasie op Servische thema's* (10 januari 1886), *Antar* (23 januari 1887), *Pasen festival*, *ouverture* (13 april 1890), *Spaans capriccio* (13 april 1890), *Sprookje* (9 december 1894), *Scheherazade* (18 maart 1900), *Tsar Saltan* (15 november 1925); Balakirev: *Ouverture op Russische thema's* (13 april1890); Anton Rubinstein: ouverture uit de opera *Dimitri Donskoï* (23 januari 1887); Alexander Glazoenov: *Poème lyrique* (13 april 1890 en 17 februari 1895), *Rêverie orientale* (6 december 1891), *Eerste serenade* (6 december 1891); *Oosterse Rapsodie* (8 januari 1893), 'Symfonische suite' uit het ballet *Raymonda* (18 maart 1900); Peter Tsjaikovski: *concerto voor piano* opus 23 (6 december 1891), *Ouverture Romeo en Juliette* (10 oktober 1893), *Symfonie nr. 6* (22 mei 1896); M-I Glinka: ouverture uit *Ruslan en Ludmilla*; Sergei Tanief: entracte uit *Orestie* (18 maart 1900)

eerste keer liet hij werk van de tweede generatie Russische componisten horen, namelijk het *Poème lyrique* van Glazoenov. Verder verving hij ook Dupont op 18 maart 1900. Dit was meteen ook het einde van het Dupont-tijdperk. Zijn opvolger, Sylvain Dupuis, die tijdens het eerste decennium van de twintigste eeuw tot 1911 artistiek directeur was, toonde zich minder revolutionair in zijn programmatie en de Russische muziek kwam dan ook minder aan bod[157]: '[...] il sembla récapituler ses conquêtes avant d'en entreprendre de nouvelles. Il n'y a plus d'apostolat à exercer.'[158]

Toch werd het werk van Glazoenov enkele malen uitgevoerd en – toeval of niet – op 8 november 1908 stond werk van Gilson, samen met dat van hem op het programma: de creatie van Gilsons *Symfonische Variaties*, oorspronkelijk geschreven voor koperblazers, en – voor het eerst in Brussel – de creatie van Glazoenovs *Concerto voor viool en orkest*, gespeeld door de Russische violist Mischa Elman.

Dat de Belgische schilder James Ensor de titel van zijn prachtige schilderij *Chez Miss* (1881) in 1886 veranderde in *La musique russe*, is een fantastische getuigenis van de sterke interesse in, en fascinatie voor de Russische muziek in Belgische intellectuele kringen tijdens het einde van de jaren tachtig van de negentiende eeuw.[159]

Paul Gilsons briefwisseling met de Russische componisten

De precieze invloed van het Machtige Hoopje en de volgende generatie Russische componisten op Gilson als componist is moeilijk te doorgronden en lastig adequaat te omschrijven. Bij de besprekingen over *La Mer*, Gilsons symfonisch gedicht dat op 20 maart 1892 in de Koninklijke Muntschouwburg werd gecreëerd, valt het op dat de critici veel meningsverschillen vertoonden precies op het vlak van die Russische impact. Er wordt nergens, noch in de oudste recensies, noch in meer recente literatuur, concreet omschreven waaruit dat Russische effect net bestaat. We moeten het stellen met eerder vage omschrijvingen hierover als '[...] he followed the example of the Russian school in making use of folk music and investigating the picturesque', of 'Sein farbenreicher Stil erinnert an R. Strauß und an die russ. Komp., [...]', of 'Gilsons Musik reflektiert ..., in ihren leuchtenden Orchestrierungen den [Einfluß] der russischen

---

157 Peter Tsjaikovski: *Rococo variaties* (21 oktober 1900), *Concerto voor viool in re* (2 december 1906), *Symfonie nr. 5* (17 november 1912) en *concerto voor piano* (17 november 1912); Alexander Glazoenov: *Stenka Razine* (10 april 1904), *Concerto voor viool en orkest* (8 november 1908), *Sérénade espagnole* (12 januari 1913); Anton Rubinstein: *Concerto voor piano nr. 4* (20 april 1904); Borodin: *Symfonie nr. 2* (11 december 1905), dansen uit *Prins Igor* (12 december 1909); Nicolaj Rimsky-Korsakov: *Sadko* (22 maart 1908), *Piano Concerto* (14 februari 1909), *Capriccio Espagnol* (24 oktober 1909, *Scheherazade* (20 oktober 1912)

158 CLOSSON (Ernest), Op. Cit., p. 24.

159 Voor meer info over dit schilderij zie: BOUNAMEAUX (Henry), Ensor-Khnopff: la querelle d'une image?, *Bulletin des musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 1992-1993, 41-42, pp. 127–147.

Schule'.[160] Grondige musicologische studie over dit onderwerp werd nooit ondernomen. Verder zijn ook aanwijzingen die duidelijk zouden kunnen maken op welke manier Gilson de muziek van zijn Russische collega's leerde kennen, schaars en behoorlijk betekenisloos. Enkel Gaston Brenta gaat in zijn monografie over Gilson – terecht – wat uitgebreider in op de rol die het Brusselse concertleven daarin speelde en op de persoonlijke contacten van Gilson met enkele van zijn Russische tijdgenoten.[161]

Als (gedeeltelijk) antwoord op bovenstaande vraag naar de precieze impact en draagwijdte van de Russen, wil dit hoofdstuk Gilsons briefwisseling met een aantal Russische protagonisten van het Sint-Petersburgse muziekleven analyseren. Die Russische protagonisten zijn Cui, Beljajev en nadien ook Glazoenov. De brieven bleven tot nu toe ongepubliceerd.[162] In totaal schreef Gilson een honderdtal brieven naar zijn Russische muziekgenoten, maar die zijn spijtig genoeg nauwelijks bewaard. Gelukkig beschikken we wel over hun antwoorden.

Vermoedelijk kwam Gilson in contact met de Russische componisten dankzij de comtesse de Mercy-Argenteau. Hij woonde het concert van de Concerts Populaires bij van 23 januari 1887 waarop onder meer twee dansen uit de opera *Le Prisonnier du Caucase* van Cui en fragmenten uit diens opera *Angelo* stonden geprogrammeerd. Gilson was erg enthousiast over *Angelo.* In zijn biografie schreef hij hierover: '[…] Cet opéra dû à C. Cui est littéralement bourrée de musique recherchée et de trouvailles mélodiques qui m'intéressèrent au plus haut point. […]'.[163] Vlak na dit concert startte Gilson een intensieve briefwisseling met Cui die tot 1914 zou duren. De bibliotheek van het Koninklijk Vlaams Conservatorium van Antwerpen bewaart 48 van deze brieven, die werden opgesteld in het Frans, de tweede taal van de Russische adel en intelligentsia. In de eerste plaats valt op hoe Cui Gilson als zijn gelijke beschouwde, terwijl hij zich tevens, als dertig jaar oudere man, opwierp als mentor en raadgever van Gilson. Cui beoordeelde, gaf opmerkingen en suggesties en was altijd recht voor de raap. Zo gaf hij bijvoorbeeld het advies om – na het succes van de première van *La Mer* in maart 1892 – een opera te componeren omdat dit de enige weg naar succes zou zijn:

160 VANHULST (Henri), "Paul Gilson", Grove Music Online, 2001, https://www-oxfordmusiconline-com. Geraadpleegd op 1 mei 2022; CORBET (August), Paul Gilson, in: BLUME (Friedrich) (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel-Bazel, 1956, kol. 133-134; DUFOUR (Valérie), Gilson, Paul, in: FINSCHER (Ludwig) (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter, Kassel-Bazel, Personenteil 7, 2003, p. 971.

161 BRENTA (Gilson), Paul Gilson, La Renaissance du Livre, Brussel, 1965.

162 De brieven worden bewaard in de volgende instellingen: brieven van César Cui (48 in aantal), van Mitrofan Beljajev (31) en van Alexander Glazoenov (3): bibliotheek van het Koninklijk Vlaams Conservatorium, Antwerpen; alle brieven van Paul Gilson aan Mitrofan Beljajev (5): Glinka State Central Museum of Musical Culture, Moskou; een brief van Paul Gilson aan Alexander Glazoenov: departement handschriften van de bibliotheek van het N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatoire, Sint-Petersburg; een brief van Paul Gilson aan Alexander Glazoenov: departement handschriften van de National Library of Russia, Sint-Petersburg.

163 GILSON (Paul), Notes de musique et souvenirs, Editions Ignis, Brussel, 1942, p. 35.

> Que n'essayez Vous pas d'écrire un opéra et d'aborder le thêatre [sic]? Il me semble qu'après le succès de la Mer, la Monnaie ne pourrait pas Vous réfuser [sic]. Et n'oubliez pas que seul le thêatre peut donner popularité et fortune.[164]

Voor Cui's eigen carrièreplanning was de opvoering van *William Ratcliff* in Sint-Petersburg in 1869 zo'n belangrijke stap waarmee hij het grote publiek sneller hoopte te bereiken dan met zijn symfonische werken.[165] Vermits Brussel als tweede francofone cultuurstad werd beschouwd, zou een opvoering in de Koninklijke Muntschouwburg ook een hefboom kunnen zijn voor naambekendheid in de rest van Europa. Cui had gehoopt dat zijn opera *Angelo* of *Ratcliff* op de Brusselse planken zou verschijnen. Hierover handelen verschillende brieven. Cui rekende dus op Gilson als tussenpersoon voor de Belgische operatheaters. Maar de opvoeringen in Brussel zijn er nooit gekomen. Dankzij Gilson werd de opera *William Ratcliff* wel in de Vlaamsche Opera van Antwerpen gecreëerd op 5 november 1901. Zoals het er toen de gewoonte was, werd de opera vertaald naar het Nederlands. Over de totstandkoming van deze creatie is in de brieven te lezen vanaf 1894. Het was meteen ook de eerste Russische opera die in de Vlaemsche Opera klonk. Hoewel er slechts drie opvoeringen waren van *William Ratcliff* heeft Gilson, dankzij zijn verwoede pogingen om deze Russische opera uitgevoerd te krijgen, toch een zaadje geplant, want op 8 november 1913 werd ook *Eugen Onegin* van Tsjaikovski opgevoerd.[166]

Met Gilson deelde Cui ook een voorliefde voor Glazoenov, maar formuleerde niettemin een aantal bedenkingen over deze Russische componist:

> Je partage Votre admiration pour Glasounow: c'est un garçon admirablement doué, un grand talent, mais – selon moi – il suit une pente bien dangereuse: il sacrifie l'expression du sentiment au pittoresque et au curieux, il ecrit non pour l'âme mais pour l'esprit, il etonne il [interesse], mais il n'emeut pas; et c'est là le but principal de la musique. Vous êtes jeune, ne Vous prenez pas d'enthousiasme pour ce culte de l'extérieur – c'est un vieux musicien et un sincère ami qui Vous dit "gare". Avant tout la musique doit être le langage de l'âme et exprimer ces replis des sentiments que notre langage habituel est incapable d'exprimer.[167]

Op vraag van Cui stuurde Gilson hem de partituur van *La Mer* op. Cui was vol lof en vergeleek het werk met dat van Rimsky-Korsakov en Glazoenov:

---

164 Brief van Cui aan Gilson van 5 november 1892. De onderstrepingen in alle geciteerde brieven zijn van de briefschrijver zelf.
165 MAES (Francis), Op. Cit., p. 57.
166 Zie voetnoot 164.
167 Brief van Cui aan Gilson van 5 november 1892. De onderstrepingen in alle geciteerde brieven zijn van de briefschrijver zelf.

> Maintenant, en connaissance de cause, je puis dire que c'est une œuvre absolument belle, pleine de colorit, de vigueur, de poésie. Et ce qui est très curieux, c'est son affinité, sa proche parenté avec la musique russe. Parfois on croirait avoir affaire à Korsakow, plus souvent encore à Glasounow, mais à un Glasounow épuré, d'un goût fin, irréprochable; car le vrai Glasounow, dans ses recherches du nouveau et du curieux, manque trop souvent de critique et ne recule pas devant le laid, ce qui ne peut pas être toléré. Chez Vous rien de pareil. [...] La 2-me partie est absolument superbe d'un bout à l'autre.
> Au début de la 3-me, pourquoi diable avez Vous mis à clef 5 bémols, pour hérisser toute une page de ♮ [bécarre] et de # et augmenter sans aucune nécessité la difficulté de la lecture, déjà assez considérable? C'est encore un beau morceau, peut être un peu touffu sous le rapport harmonique qui contient une suite d'accords absolument neufs et d'un charme tout particulier. [...] Dans la 4-me partie Vous avez fait un tour de force: Vous avez ecrit une tempête tout à fait originale; en employant des moyens rabattus Vous avez fait du neuf. Vous débutez d'une manière admirable.[168]

In de correspondentie met Cui komen dus Rimsky-Korsakov en Glazoenov als mogelijke inspiratiebronnen voor Gilson naar voor. Uit de briefwisseling blijkt verder dat zowel Cui als Beljajev veel composities hebben opgestuurd naar Gilson. Hij heeft zich die Russische muziek eigen gemaakt via het bestuderen en arrangeren van de vele partituren die hij ontving. Zo orkestreerde hij ook *5 Mélodies* van Cui, die erg opgetogen was over Gilsons arrangement:[169]

> En général Votre instrumentation a beaucoup de colorit, j'ai peur seulement qu'elle ne soit parfois trop vigoureuse (par exemple Adieu-vat superbement instrumenté, ou bien 3 trombones à l'unisson dans les Petiots) et que la voix du chanteur ne soit étouffée. S'il y avait moyen de vérifier cela en exécutant Votre instrumentation ce serait fameux. Alors, en tenant compte aussi de mes remarques, Vous pourriez faire une partition définitive, me l'envoyer, et je proposerai à Heugel de la graver.[170]

---

168 Brief Van Cui aan Gilson van 29 november 1892. De onderstrepingen in alle geciteerde brieven zijn van de briefschrijver zelf.

169 Van de nummers 1 (*Berceuse*), 2 (*Le Vieux*), 3 (*Les Petiots*), 4 (*Pâle et Blonde*), 5 (*Le Ciel est transi*), 6 (*Où vivre?*), 7 (*Te souviens-tu d'une étoile?*), 8 (*Te souviens-tu du baiser?*), 9 (*Que ta maîtresse soit*), 12 (*Le Hun*), 13 (*Le Spadassin*), 19 (*Les Songeants*) en 20 (*Adieu-vat!*) uit de bundel *Vingt Poèmes de Jean Richepin*, op. 44 van César Cui maakte Gilson bewerkingen voor symfonieorkest. De niet-gedateerde autografe partituur (Conservatoire royal de Bruxelles) van de nummers 3, 6, 12, 19 en 20 draagt de titel *Cinq Mélodies – Poèmes de Richepin*. De orkestpartijen (Conservatoire royal de Bruxelles) zijn wel gedateerd: 1894. De nummers 4 en 13 (Conservatoire royal de Bruxelles) bleven onvoltooid. Met uitzondering van de nummers 3 en 14 bevatten Gilsons bewerkingen autografe opmerkingen van César Cui, gaande van 'Superbe colorit. Mais les couleurs ne sont-elles pas trop épaisses? Entendra t'on le soliste?' (*Les Petiots*, p. 7, slot) tot 'Votre accord est très ingénieux, mais, laisse tout de même le mien.' (*Adieu-vat!*, p. 1, m. 5).

170 Brief van Cui aan Gilson van 1 mei 1894. De onderstrepingen in alle geciteerde brieven zijn van de briefschrijver zelf.

De aanbevelingen en suggesties die Cui aan Gilson geeft, handelen meestal over abstracte muzikale aspecten zoals melodie, harmonie en orkestratie. Cui, die ook criticus was, heeft in zijn kritieken in Russische kranten steeds nationalistische slogans gemeden.[171] Ook in zijn correspondentie met Gilson mijdt hij dat discours. Het is opmerkelijk dat er in zijn brieven slechts één korte en kleine verwijzing is naar nationalistische muziek of integratie van volksliederen. Hij peilt naar de Vlaamse muzikale eigenheid:

> D'abord dites moi [sic] en peu de mots comment Vous comprenez une œuvre musicale flamande? Est-ce une œuvre basée uniquement sur des thêmes [sic] nationaux, dûment harmonisés, ou bien elle comporte outre cela certaines particularités de forme et de style? Si oui, quelles sont ces particularités?[172]

Jammer genoeg kennen we het antwoord van Gilson niet. Gaandeweg neigt de correspondentie tussen Gilson en Cui zich meer en meer te verengen naar de mogelijke uitvoeringen van Cui's opera's *William Ratcliff* en *Angelo*. In zijn laatste brieven dankt Cui Gilson uitdrukkelijk voor zijn 'propaganda' voor de Russische muziek in België.

De verklaring voor de steeds beknoptere correspondentie ligt wellicht in het feit dat Cui's bewondering voor het werk van Gilson, zoals die blijkt uit zijn vroegste brieven, nadien eerder bekoelde. In een brief aan Maria Semjonovna Kerzina schreef Cui op 25 maart 1903:

> [...] In België heb ik een vriend, Paul Gilson, een nog relatief jong componist. Voortgaand op een van zijn eerste scheppingen, La Mer, koesterde ik ooit grote verwachtingen [...]. Maar die verwachtingen hebben zich niet waargemaakt. Hij bezit veel kennis en meesterschap maar weinig inspiratie, zijn muziek is zwaar op de hand en draagt het stempel van kunstmatigheid en zwaar labeur. [...].[173]

Gilson ontmoette Cui minstens twee keer, in Brussel (1887) en in Parijs (januari 1894), mogelijk ook in november 1891 in Brussel. Enkele jaren later – hoe en wanneer is niet echt duidelijk, maar vermoedelijk via Cui – , kwam Gilson ook in contact met mecenas en uitgever Beljajev.[174] Hun correspondentie, die eerder zakelijk van aard was en meestal handelde over partituren die bij Beljajev waren uitgegeven, duurde vermoedelijk van 1891 tot 1900. Van Beljajev worden er 31 brieven bewaard

---

171 MAES (Francis), Op. Cit., p. 52.
172 Brief van Cui aan Gilson van 7 januari 1895.
173 CUI (César), Uitgekozen brieven (vertaling brieffragment : Marc Van Kerckhoven), Muzgiz, Leningrad, 1955, p. 155.
174 Alle brieven van Beljajev aan Paul Gilson bevinden zich in de bibliotheek van het Koninklijk Conservatorium van Antwerpen; de brieven van Paul Gilson aan Beljajev bevinden zich in het Glinka staatsmuseum voor muzikale cultuur in Moskou.

in de bibliotheek van het Conservatorium van Antwerpen. Hij was vrij gul: hij schonk Gilson verschillende partituren, en zag hem als tussenpersoon om de Russische muziek kenbaar te maken in België. Hij dankt Gilson dan ook verschillende keren voor de 'propaganda' die hij voerde.

Net als bij de correspondentie met Cui, valt ook hier op dat Gilson veel arrangementen maakte. In de eerste (teruggevonden) brief van Beljajev aan Gilson maakte die het heuglijke nieuws bekend dat Rimsky-Korsakov zijn arrangement van het Groot Russisch Paasfeest had goedgekeurd en dat hij het zou uitgeven. Midden maart 1891 schreef Beljajev:

> Depuis votre dernière lettre, j'ai remis votre transcription du "Grand Pâque" à 2 mains à Mr. Rimsky-Korsakow, qui l'a approuvé; en conséquence je l'ai expedié à Leipzig pour etre gravé, et vous aurez la bonté en recevant les épreuves de faire la correcture necessaire, et quand il sera imprimé de recevoir quelques exemplaires de ma part.[175]

Gilson maakte ook een pianoreductie van het symfonisch gedicht *Scheherazade*. Hij stuurde de partituur midden 1899 op naar Beljajev. Aanvankelijk was Rimsky-Korsakov er niet tevreden over en wilde Beljajev het niet uitgeven, maar op 4 maart 1904 kreeg Gilson dan toch dit nieuws van de uitgever:[176]

> Pardonnez moi [sic] que je ne vous ai pas répondu a votre lettre, mais vous comprenez que je ne pouvez vous [sic] rien dire, n'ayant pas la réponse de Mr Rimsky-Korsakow concernant la réduction à 2 mains de la Scheherazade.[177] C'est seulement aujourd'hui (avant son départ pour Bruxelles) qu'il m'a dit, qu'il trouve le travail accessible, exepté [sic] le final où il voudrait quelques changements. D'ailleurs il vous en parlera en personne.[178]

---

175 De briefwisseling tussen Gilson en Beljajev begon dus eerder. Deze brief is de oudste teruggevonden brief tot nog toe; de editie van Gilsons reductie voor pianosolo van *La Grande Pâque Russe. Ouverture sur des thèmes de l'Eglise Russe pour grand orchestre*, op. 36 (1888) van Nikolaj Rimsky-Korsakov door M. P. Beljajev draagt op de omslag en op het titelblad '1890' als jaartal van uitgave.

176 Wanneer precies Gilson de pianoreductie van Rimsky-Korsakovs op. 35, *Scheherazade*, schreef is niet duidelijk: de autograaf (Conservatoire royal de Bruxelles) is niet gedateerd. Beljajev gaf de reductie uit in 1900, onder de titel: *RIMSKY-KORSAKOV, Sheherazade. D'après 'Mille et une nuits'. Suite symphonique pour orchestre op. 35. Réduction par Paul Gilson.*

177 Zie brief 99-5 in de bijlage.

178 Rimsky-Korsakov reisde terug naar Sint-Petersburg op 20 of 21 maart. Gilson heeft hem in die korte periode wellicht ontmoet, al noemt de Russische componist hem in zijn memoires niet bij naam: 'Uitgenodigd om in Brussel een concert van Russische muziek te dirigeren in de Muntschouwburg, ging ik daarheen in maart. [...] Ik werd er hartelijk ontvangen. [...] Vincent d'Indy woonde het concert bij maar kwam mij niet opzoeken [...]. Ik ontmoette er veel van mijn vroegere Brusselse kennissen, maar Gevaert zag ik niet, hij was ziek. [...]'. Gilson maakt in zijn *Notes de Musique et Souvenirs* wel melding van een ontmoeting. Bij die gelegenheid schonk Gilson aan Rimsky-Korsakov een exemplaar van zijn *Cantate Inaugurale*. Dit exemplaar wordt bewaard in de Nationale Bibliotheek van Rusland te Sint-Petersburg; ze bevat de autografe opdracht: 'Hommage de l'auteur au Maître Rimsky-Korsakow / Paul Gilson / 1900'. Zie: GILSON (Paul), Op. Cit., p. 40.

Gilson heeft samen met Rimsky-Korsakov de pianoreductie herwerkt zodat ook dit arrangement in Rusland zou kunnen uitgegeven worden. Zoals al bleek uit de briefwisseling met Cui was Gilson uiterst geïnteresseerd in het werk van Glazoenov. In een brief die jammer genoeg verloren is gegaan vroeg Gilson Beljajev naar informatie over Glazoenov, waarop Beljajev in een brief van 4 april 1891 het bekende verhaal deed over de creatie van Glazoenovs *Symfonie nr. 1* in 1882 en over zijn nadere kennismaking met de componist. Hij beschreef ook hoe Glazoenovs werk hem ertoe had gebracht zijn muziekuitgeverij op te richten in 1885. Maar negen jaar later stelde Beljajev zich in brieven aan Gilson veel kritischer op. Hij schreef:

> J'étais devenu fou de ses premières succès et je pouvais me nommer "amoureux de son talent." Je croyai [sic] que c'est un génie s'il commence avec des oeuvres pareilles! Depuis l'extase est passé – mais je reste dans mon opinion que c'est un grand talent, qui peut etre s'est developpé prematuré, parceque à mon regard – ses premieres oeuvres ont plus d'entreint et d'imagination, quoique jusqu'à présent il a fait des progrès dans la technique de l'orchestration, mais je lui conceille (vainement) de reposer un peu, et d'attendre la céleste etincelle de l'imagination, autrement je crains qu'il ne commence le chemin de la pluspart des compositeurs présents.

Eenzelfde teneur is voelbaar in een brief van twee weken later, daterend van 13 april 1891:

> Je méconnaisais [sic] les oeuvres des musiciens russes jusqu'a l'apparition de Glazounow, et seulement en approuvant son talent, j'ai commencé a aprécier [sic] les autres, quoique quelqu'uns [sic] étaient plus grand que lui (Moussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakow) c'est pour cela qu'il reste mon favorit [sic]. Vous avez encore l'espoir qu'il dira son mot – le mien commence à s'éteindre. A mon aspect il n'ai [sic] pas assais [sic] indépendant. Quoique je trouve qu'il a de l'originalité dans son talent, jusqu'à présent cette originalité n'augmente pas, mais au contraire il tombe sous l'influence de Wagner (que vous allez appercevoir [sic] dans son oeuvre "la Mer") et au commencement de sa carière [sic] de compositeur on reconnait dans ses oeuvres les traits de son maître. Quoique le dernier est naturel, et on le trouve presque chez tous les génies, mais seulement jusqu'au moment où ils ont dit leurs mot. Et moi je crains que ce mot de lui – on ne l'attendra pas.

Van de brieven die Gilson aan Beljajev schreef, zijn er tot nog toe helaas nog maar vijf geretraceerd. Zij worden bewaard in het Glinka State Central Museum of Musical Culture in Moskou. Toch volstaan deze enkele brieven om vast te stellen dat Gilson het met zijn correspondent oneens was wat betreft Glazoenov. In een ongedateerde brief, met zekerheid te situeren omstreeks half september 1891, schreef Gilson:

> J'ai néamoins [sic] étudié très attentivement les œuvres de Glazounow que vous avez eu la liberalité de m'envoyer et mon impression première se confirme: c'est un grand, un très grand, un immense talent. Il est évident que A. Glazounow traverse en ce moment une 2me période d'activité productrice. Des préoccupations techniques semblent seules le guider. Je suis absolument sûr de ceci: qu'une 3me période suivra, la période des chefs d'œuvre!

Ondanks hun meningsverschil was Beljajev toch gecharmeerd door Gilsons belangstelling voor Glazoenov. Zonder verwijl stuurde hij Gilson een hele reeks van door hem gepubliceerde partituren op: de strijkkwartetten, ouverture op een Grieks thema, de karakteristieke suite, *Stenka Razin*, *Het woud*, en ook al zijn symfonieën.

Gilson werd op die manier grondig gedocumenteerd dankzij Beljajev, en reeds in 1891 schreef de Belgische componist een uitgebreid artikel over Glazoenov, waarvan de conclusie ook weer niets aan duidelijkheid te wensen overlaat: 'Alexandr Glasunov zal de meester van morgen zijn.'[179]

Beljajev vroeg Gilson midden december 1895 ook concerten in te richten voor Alexander Scriabin, een componist die zich – net als Glazoenov – bevond tussen de componisten van het Machtige Hoopje met onder meer Rimsky-Korsakov en de modernen Stravinsky en Prokofiev. Op 18 januari 1896 organiseerde Gilson dan ook een concert met Scriabin in de Salle Erard in Brussel. Beljajev was hem erg dankbaar en schreef hem op 11 januari vanuit Parijs:

[179] Gilsons artikel werd gepubliceerd in het Brusselse muziektijdschrift *L'Echo Musical* op 22 november 1891. Het was het allereerste artikel over Glazoenov in het Westen. Op 15 februari 1892 werd het, door toedoen van Beljajev, in Spaanse vertaling uitgegeven in het door componist en musicoloog Felipe Pedrell opgerichte tijdschrift *Ilustración Musical Hispano Americana*. In geen enkele door ons geraadpleegde Glazoenov-bibliografie is Gilsons oorspronkelijke Franstalige versie, noch de Spaanse vertaling ervan, opgenomen.

> Je ne sais comment vous remercier pour les peines que vous prenez en arrangant [sic] le concert de Mr Scriabine. Assurément [sic] il ne contait jamais que ces premiers concerts seraient des concerts payants, mais comme il n'a pas de moyens, il voudrait au moins qu'ils lui coutent moins chère. La durée de toute la programme ne prend plus d'une heure et deux entracte chacun de 10 minutes ça fait en tout 1 heure et 20 minutes.[180]

Gilson ontmoette dus ook de jonge, 24-jarige Scriabin in Brussel midden januari 1896. Een jaar later, in de zomer van 1897 trof hij ook Glazoenov in Brussel, met wie hij ook correspondeerde. In zijn laatste brief, daterend van 26 december 1910 – Juliaanse datering – schreef Glazoenov onder meer het volgende: 'Votre aimable carte m'a fait bien plaisir et m'a rappelé vivement la bonne journée que nous avons passé ensemble à Bruxelles il y a des années.'[181]

Glazoenov en Gilson hebben elkaar dus ontmoet, in Brussel. Veel is er over die ontmoeting echter niet bekend, behalve dat die moet hebben plaatsgevonden tussen 4 en 15 juli 1897, dat zijn verblijf van erg korte duur was – waarschijnlijk maar een dag –, dat hij bij die gelegenheid in de Muntschouwburg een repetitie bijwoonde van het muziekdrama *Godeliph* van de Belgische componist Edgar Tinel (dat enkele dagen later, op 22 juli 1897, in oratoriumvorm werd gecreëerd op de Wereldtentoonstelling in Brussel) en dat hij de Belgen behoorlijk had geïmponeerd met zijn dronkemanskwaliteiten. Vlak voor zijn bezoek aan Brussel had hij nog Londen aangedaan, waar

180 Ondanks de geringe publieke belangstelling voor het concert – verwart Gilson in *Notes de musique et souvenirs* het door hem georganiseerde (winter-)concert niet met het eerste concert van Scriabin (zomer 1895)? – waren de belangrijkste muziekchroniqueurs toch van de partij: *L'Echo Musical* (26, N°2, 26 januari 1896, p.15): 'M. P. Gilson, lié, comme on le sait, avec la plupart des musiciens de la jeune école russe, nous invitait samedi soir à assister, Salle Erard, à une audition d'œuvres pour piano de Alexandre Scriabine. [...] M. Scriabine peut être considéré comme l'un des meilleurs compositeurs pour piano de l'école russe d'aujourd'hui, et nous faisons des vœux pour voir son œuvre se vulgariser chez nous.', in: *L'Art Moderne* (16, N°4, 26 januari 1896, p. 28): '[...] [Scriabin] a tenue l'auditoire choise qui l'écoutait sous le charme de son jeu correct, précis, nerveux et nuancé. [...] Mais il y a surtout en M. Scriabine un musicien à l'âme délicate [...] Le succès de M. Scriabine a été très grand.'; *Le Guide Musical* (42, N°5, 2 februari 1896, p. 91): '[...] du Scriabine, exécuté par lui avec autant d'originalité que de fougue, de passion et de rêve, de rêve surtout, car ses études, ces petits préludes, enfermant en un cadre restreint des idées de haute envergure, font l'effet d'inspirations spontanées. Cette musique, on le conçoit, a troublé délicieusement les artistes et les amateurs qui formaient à M. Scriabine un auditoire de choix.'; Eugène Georges in: *La Libre Critique* 6, N°4, (26 januari 1896, p. 35): 'Un vrai régal de raffinés et de gourmets [...] une des plus délicieuses auditions que nous ayons goutées depuis longtemps [...]'.

181 De Russische staat hanteerde toen (tot vlak na de Russische Revolutie) de Juliaanse kalender, genoemd naar Julius Caesar. Die liep enkele dagen achter op de Gregoriaanse kalender die in West-Europa gehanteerd werd.
Indien Glazoenov met 'la bonne journée ... à Bruxelles' de ontmoeting bedoelt van juli 1897, dan was zijn verblijf klaarblijkelijk van erg korte duur; het zou er ook op kunnen wijzen dat de vorige ontmoeting waarvan geen enkel spoor is terug te vinden, elders, mogelijk in het buitenland plaatsvond. Maar het is evenzeer mogelijk dat Glazoenov het hier heeft over de ontmoeting van voor 1897, die in dat geval ook in Brussel zou hebben plaatsgevonden, mogelijk op Glazoenovs doorreis naar Londen.

hij op 1 juli zijn *Symfonie n° 4* had gedirigeerd. Vanuit Londen had hij Gilson op 3 juli geschreven – het is de oudste in Antwerpen bewaarde brief:

> Je suis obligé de rester ici à Londres encore quelques jours ayant reçu plusieurs invitations aux déjeuners et diners, auxquelles [sic] je n'ai pas le droit de refuser. Je Vous demande pardon, que ne sachant pas, quand je quiterrai [sic] Londres, j'ai donné à mes parents Votre adresse à Bruxelles pour les lettres à moi, que je prendrai de vous à mon arrivée à Bruxelles. Ma symphonie a été exécutée très bien par l'orchestre de la société philharmonique et eut un sucsès [sic] parm i[sic] les musiciens et le public.[182] Après le Scherzo on m'a tant applodie [sic], que je ne savais pas – fallait-il le repéter [sic] ou non. Tout de même j'ai continué la symphonie à cause que je n'ai pas pu trouver les mots anglais pour demander le premier violon à cette raison, comme je le fais toujours à St Petersbourg.
> Au même concert prenait part Mr Zilotti et cela m'à [sic] fait un grand plaisir de le rencontrer ici.[183]
> Je finis ma lettre et j'attends avec impatience le plaisir de vous revoir.[184]
> Votre dévoué serviteur
> A. Glazounow

Uit deze brief kan worden afgeleid dat beide componisten elkaar in juli 1897 niet voor het eerst ontmoetten. Helaas is over andere ontmoetingen tot nog toe niet de geringste informatie teruggevonden.

De tweede in Antwerpen bewaarde brief aan Gilson dateert van 28 juli 1897, vrij kort na zijn vertrek uit Brussel dus. Uit die brief leren we dat Glazoenov op dat moment in Aken is, dat hij er sedert zijn aankomst uit Brussel 'slechts' 60 pagina's van zijn ballet georkestreerd heeft (dat moet *Raymonda* zijn geweest), dat hij een kwikvergiftiging heeft opgelopen, en een week later naar Braunschweig wil reizen voor een paar dagen, om vandaaruit dan terug te keren naar Sint-Petersburg. In dezelfde brief vraagt hij tenslotte of het concert van de Belgisch violist, dirigent en componist Eugène Ysaÿe,

182 Op donderdag 1 juli 1897 dirigeerde Glazoenov, voor het eerst in Londen, zijn *Symfonie nr. 4 in Es* (op. 48) tijdens het zevende seizoensconcert van The Philharmonic Society of London. Deze brief is dus Gregoriaans gedateerd.

183 Alexander Zilotti (Kharkov, 09 oktober 1863 – New York, 8 december 1945), Oekraïens pianist en dirigent, leerling van o.a. Anton Rubinstein en Franz Liszt, was tijdens datzelfde concert solist – ook voor het eerst in Londen – in het *Vijfde Pianoconcerto* van Ludwig van Beethoven, gedirigeerd door Sir Alexander C. Mackenzie (Edinburgh, 22 augustus 1847 – Londen, 28 april 1935).

184 Tot nog toe is i.v.m. een ontmoeting van Paul Gilson met Alexander Glazoenov voor juli 1897 geen enkele andere aanwijzing gevonden.

dat plaatsvond op 15 juli 1897, succes heeft gehad. Dit kleine feit laat toe vast te stellen dat Glazoenov tevoren al Brussel moet hebben verlaten.[185]

De kaartjes van Gilson aan Glazoenov, bewaard in Sint-Petersburg, bevatten weinig relevante informatie. Het eerste, daterend van januari 1907, is een naamkaartje[186] waarmee Gilson zich, n.a.v. het 25-jarig jubileum van Glazoenov als componist 's'associe de grand cœur à l'hommage rendu par ses compatriotes à Mr. Al. Glazounov, dont les œuvres font l'universelle admiration.' [187]

Met een tweede kaart, een zichtkaart van het stadhuis van Brussel, vroeg Gilson op 25 december 1910 aan Glazoenov of het mogelijk zou zijn hem een pas gepubliceerd boekje over wijlen Beljajev op te sturen. Het antwoord van Glazoenov staat geschreven in de eerder vermelde, Juliaans gedateerde brief van 26 december 1910, waarin hij het heeft over die memorabele ontmoeting in Brussel. Voor zover we weten eindigt Gilsons correspondentie met de Russische protagonisten van het muziekleven uit Sint-Petersburg, namelijk Cui, Beljajev en Glazoenov, met het begin van de Eerste Wereldoorlog.

---

185 Deze brieven van 3 en 28 juli 1897, vanuit Londen en Aken, zijn niet in overeenstemming met Glazoenovs eigen aantekeningen, zoals gepubliceerd in GOJOWY (Detlef), <u>Alexander Glasunow: Sein Leben in Bildern und Dokumenten</u>, List, 1986. Hierin schrijft Glazoenov dat hij in de zomer van 1897 in hun landhuis in Oserki verbleef. Glazoenov kan hooguit nog maar een stukje van die zomer in Oserki geweest zijn.

186 Naamkaartje geadresseerd aan "Jurgenson, Editeur, 9 Morskaïa, St. Petersbourg". De muziekuitgeverij van Pjotr Jurgenson (Reval, nu Tallin, 17.07.1836 – Moskou, 02.01.1904) werd na zijn dood verdergezet door zijn zonen Boris en Gregori.

187 Gilson was blijkbaar eerder via andere kanalen ingelicht. Deze aankondiging verscheen in *Le Guide Musical*, jg. 53, nr. 5, 3 februari 1907, p. 97-98:"Le 30 mars prochain, il y aura vingt-cinq ans que M. Alexandre Glazounow a pris rang parmi les compositeurs. C'est en effet le 29 mars 1882 qu'il s'est révélé pour la première fois au public, par l'exécution de sa première symphonie à l'un des concerts de l'Ecole musicale gratuite. A cette occasion, un comité constitué à Saint-Pétersbourg, organise un festival en l'honneur du maître. Ce comité, présidé par M. Rimsky-Korsakow, est composé de MM. N. Artciboucheff, F. Blumenfeld, G. Heyse, V. Kolomytrow, A. Liadow, M. Neuscheller, A. Ossowsky, A. Van der Pals, E. Répine, N. Sokolow, N. Tchèrépinne, V. Teliakovsky, J. Wihtol et A. Ziloti. Les membres, réunis en scéance le 1er octobre 1906, ont décidé, que ce festival serait entièrement consacré à l'exécution d' œuvres d' A. Glazounow, notamment de sa première symphonie, début, et de la huitième, terme de la glorieuse carrière parcourue par le maître jusqu'à nos jours. Le concert solennel sera dirigé par M. Rimsky-Korsakow et M. A. Ziloti. La date en est fixée au 9 février 1907. Le comité, désireux que l'hommage rendu par ses compatriotes à l'une des gloires musicales de la Russie le soit également par les musiciens des autres pays, fait appel au concours de ceux-ci et les invite à prendre part à la manifestation soit par leur présence ou par lettres ou par dépêches. Les télégrammes devront être adressés 'Itolis, Saint-Petersbourg'; les lettres doivent être munies de la mention 'Jubilé Glazounow' et envoyées au magasin de musique Jungerson (sic), Morskaïa 9, Saint-Pétersbourg."Op het programma stonden ook nog *Welcome*, een gelegenheidswerk van Ljadov, *Zdravitsa* van Rimsky-Korsakow (eveneens een gelegenheidswerk, 1906), en Fjodor Sjaljapin (Kazan, 01.02.1873 – Parijs, 12.04.1938) zong Glazounows *The Bacchic song*.

Rusland als het mysterieuze 'andere' in de Koninklijk Muntschouwburg in Brussel en Antwerpen

Terwijl Paul Gilson na de Eerste Wereldoorlog niet meer correspondeerde met Russische componisten en hij intussen zijn eigen compositiestijl had gevonden, kreeg de Russische muziek opnieuw aandacht op het Brusselse en het Antwerpse podium.

Vanaf 1919 investeerde de Koninklijke Muntschouwburg van Brussel in het Russische repertoire.[188] Deze instelling programmeerde veelvuldige malen diverse opera- en balletproducties van het Machtige Hoopje.[189] Naast de dominante internationale operatradities – de Italiaanse, de Franse en de Duitse – werd nu ook die van Rusland aanvaard door het Brusselse publiek.

Fascinerend, barbaars, vreemd maar ook gesofisticeerd en verfijnd: dat is de Mythe van Rusland zoals ze op het podium van de Munt werd gerealiseerd. Dit exotische beeld van Rusland, zoals Sergei Diaghilev dat in het Westen heeft gepropageerd, werd ook in Brussel erg gewaardeerd in de jaren twintig. Hij associeerde Rusland met het oriëntalisme en stelde het land voor als 'het mysterieuze andere' in tegenstelling tot het bekend, vertrouwde West-Europa.

Met de komst van zijn Ballets Russes op 6 en 13 juni 1910 in de Koninklijke Muntschouwburg, wakkerde Sergei Diaghilev de interesse voor de Russische muziek in België opnieuw aan. Eén van de pijlers van het succes van Diaghilev berustte op de introductie van een nieuwe vorm van ballet, zoals die door de Russische choreograaf Fokine was geconcipieerd.[190] Op 1 september 1919 vond de eerste Russische productie van na de oorlog plaats: het ballet *Sheherazade* van Rimsky-Korsakov volgens het scenario van Michel Fokine en Bakst.

---

188 Voor een uitgebreid artikel over de Russische muziek tijdens het interbellum in de *Koninklijke Muntschouwburg* zie: MAES (Francis), 'Cette impression de barbarie et de civilisation raffinée: de mythe van Rusland op het podium van de Munt' in: COUVREUR (Manuel) en DUFOUR (Valérie) (eds), La Monnaie entre-deux-guerres, Cahiers du GRAM (ULB), Brussel, 2010, pp. 247-277; voor een meer specifiek artikel over Rimsky-Korsakov zie: VAN DEN BUYS (Kristin), Rimsky-Korsakov opera's and ballets in the interwar period in Brussels (1919-1938), in: ADER (Lidia) (ed.), Rimsky-Korsakov at 175: A Survey of his Legacy Year on Year, State St. Petersburg Museum of Theatre and Music, 2019.

189 Corneil de Thoran, de artistiek directeur van de Koninklijke Muntschouwburg, bracht in de jaren twintig en dertig bijna elk jaar een Russisch ballet of opera op de planken: *Sheherazade* van Rimsky-Korsakov (1september 1919), *Boris Godounov* van Moussorgsky (12 december 1921), de Franse wereldcreatie van *Prince Igor* door Alexander Borodin (14 november 1924), *Jaarmarkt van Sorotsjinty* door Moussorgsky in een versie van Nikolaj Tsjerepnin uit 1923 (12 januari 1925), *L'oiseau enchanté*, van Tsjerepnin, *Het sprookje van Tsar Saltan* door Rimsky-Korsakov (15 april 1926), ballet *L'oiseau de feu* van Stravinsky (2 juni 1928), opera *Le joueur* van Prokofiev (29 april 1929), opera *Pique dame van* Tsjaikovski (28 november 1931), ballet *Les Ruses d'amour* van Glazoenov (8 oktober 1932), ballet *Suite de danses russes* van Tsjaikovski, Glazoenov and Rimsky-Korsakov (2 oktober 1934), het *Zwanen meer* van Tsjaikovski (22 januari 1936), opera *De Gouden Haan* van Rimsky-Korsakov (20 november 1937), ballet *Spaans Capriccio* van Rimsky-Korsakov (20 november 1937), de opera *de bruid van de Tsaar* van Rimsky-Korsakov (22 november 1938), ballet *Petrouchka* van Stravinsky (22 november 1938).

190 Voor meer over informatie over het ballet in België zie: VOS (Staf), Dans in België 1890-1940, Universitaire Pers Leuven, Leuven, 2012.

Vooral de opera *Boris Godounov* van Moussorgsky, in een orkestratie van Rimsky-Korsakov, maakte furore met niet minder dan 30 voorstellingen tijdens het seizoen 1921-1922. Ook de pers was laaiend enthousiast en omschreef de productie als 'een grote première' en het 'beste wat de Munt ooit deed.'[191] Na het succes van *Boris Godounov* volgde nog *Vorst Igor* van Borodin in 1924 en de komische opera *De jaarmarkt van Sorotsjintsy* van Moussorgsky in 1925, in een versie van Cui en geherorkestreerd door Tcherepnin. In 1926 volgde dan nog *Het sprookje van tsaar Saltan, zijn zoon Guido, de vereerde en machtige held en van de mooie zwanenprinses* van Rimsky-Korsakov. Ook tijdens de jaren dertig, zij het wat minder dan in de jaren twintig wegens de grote financiële crisis, bleven de Russische opera- en balletvoorstellingen op de affiche prijken van de Koninklijke Muntschouwburg.

Het Antwerpse podium schonk tijdens het interbellum eveneens grote aandacht aan Russische opera's en balletten. Ook de Vlaamsche Opera in Antwerpen heroriënteerde zich in het begin van de jaren twintig naar de 'nieuwe' mode uit Parijs, aangestuurd door Diaghilev, die de muziek van de Russische school vertegenwoordigde. Een eerste evenement vond plaats in maart 1922 met een 'groote Russische gala-avond', wat meteen een concurrentiestrijd op gang bracht tussen de Antwerpse operahuizen en die van Brussel. Op initiatief van de Maatschappij der Nieuwe Concerten en de Société de l'harmonie kwamen de Ballets Russes datzelfde jaar ook naar het Théâtre Royal in Antwerpen. Diaghilev zou er ook nog terugkeren in 1923 en 1925, tot jaloezie van de Brusselaars. Net als in Brussel kende ook in Antwerpen het Russische exotisme grote bijval met opera's van Rimsky-Korsakov. De Vlaamsche opera bracht in 1923 *De gouden haan* (1909) in Belgische première en nadien volgden nog *Sadko* in 1925 en *Snegourotsjka* in 1927. Volgens Staf Vos moet deze russofilie in Antwerpen echter anders worden beoordeeld dan in Brussel omwille van de specifieke ideologische achtergrond in Vlaanderen: in Antwerpen identificeerden Vlamingen zich namelijk met dit 'onderdrukte Russische volk', 'in al zijn naïef sarcasme, geboren uit het naamloos dulden onder eeuwenlange verdrukking.'[192]

De Russische modernisten

Met de propagandacampagne van Glazoenov en de vroege concerten van Alexander Scriabin heeft Gilson ook een beetje de weg gebaand voor de volgende generatie Russische componisten: Stravinsky en Prokofiev. Vanaf 1927 was de modernistische muziek een vast onderdeel geworden van het Brusselse concertleven vooral dankzij Paul Collaer, directeur van de Pro Arte-concerten, Henry Le Bœuf, directeur van de

191 EEKHOUD (G.), 'Une grande première: Boris Godounov à la Monnaie', in: *L'Étoile belge*, 13 december 1921. Geciteerd in MAES (Francis), Op. Cit., p. 257.
192 VOS (Staf), Op. Cit., p. 113.

Filharmonische Vereniging van Brussel en Maurice Corneil de Thoran, directeur van de Koninklijke Muntschouwburg. In de Filharmonische Vereniging maakte het aandeel modernistische composities tijdens de seizoenen 1929–1930 en 1930–1931 bijna een kwart uit van het totaal aantal uitgevoerde werken. De Russische modernisten die het frequentst werden uitgevoerd, waren Stravinsky en Prokofiev.

Nemen we bij wijze van steekproef de maand 15 november-15 december 1930: op 15 en 16 november was de Duitse componist Paul Hindemith te gast.[193] Hij trad op als solist in zijn *Concerto voor altviool en orkest*, dat in Brussel zijn Belgische creatie kent. Op 11 december gaf de Russische componist Sergei Prokofiev een pianorecital met eigen werk. Eén van de hoogtepunten van dit seizoen, twee dagen later, was de wereldcreatie van Stravinsky's *Psalmensymfonie* op 13 december 1930 onder leiding van de Zwitserse dirigent Ernest Ansermet.[194] Het was één van de zeldzame keren dat een wereldcreatie van Stravinsky buiten Parijs werd gerealiseerd.

Ook de Koninklijke Muntschouwburg met Corneil de Thoran kon een mooi palmares voorleggen met onder meer de wereldcreatie van *Le joueur* van Sergei Prokofiev op 29 april 1932. De eigenzinnige creatie van *Le joueur* bouwde voort op de traditie van de Russische opera- en balletvoorstellingen die de Munt had opgebouwd tijdens de jaren twintig.[195] Uiteindelijk zou dit de enige uitvoering van *Le joueur* worden tijdens Prokofievs leven. Hij had gehoopt dat de Brusselse opvoering van *Le joueur* een opstap zou zijn naar andere grotere francofone operatheaters in Europa, maar dit werd helaas nooit bewaarheid.[196] In die periode waren ook de repetities van *Le joueur* bezig in Leningrad, maar ook die productie werd uiteindelijk afgeblazen.[197]

---

193 De programmering van de Filharmonische Vereniging van Brussel is gepubliceerd in [s.n.], Société Philharmonique de Bruxelles, december 1927-juni 1938. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1938.

194 De Psalmensymfonie was opgedragen aan het Boston Symphony Orchestra. Het werk zou simultaan uitgevoerd worden, zowel in Boston als in Brussel, zodat de Amerikaanse en de Europese creatie samen vielen. Omdat het concert in Boston enkele dagen vertraging opliep, ging de Filharmonische Vereniging met de eer van de wereldcreatie lopen. Stravinsky kwam zelf naar Brussel en speelde er zijn *Capriccio* voor piano en orkest. Het was de laatste keer dat Stravinsky naar Brussel kwam voor de Tweede Wereldoorlog. De gages die hij vroeg werden onbetaalbaar voor de Filharmonische Vereniging. Hij zou nog één keer naar Brussel terugkeren in 1952. Zie: DUFOUR (Valérie), Strawinsky à Bruxelles, 1920-1960, in: *Mémoires de la Classe des Beaux-Arts*, Académie Royale de Belgique, Brussel, 2003, pp. 96–97.

195 MAES (Francis), Op. Cit., p. 263.

196 Tijdens de voorbereidingen van de creatie geloofde Prokofiev nog altijd dat het werk in Leningrad zou gebracht worden. 'Je crois qu'il serait bien de styliser la présentation du Joueur, mais très peu. Meyerhold, en le montant à Leningrad, le fera sûrement.' Ongepubliceerde brief van Prokofiev aan P. Spaak van 9 januari 1929, bewaard in het Sergei Prokofief Archive in New York.

197 MAES (Francis), Op. Cit., p. 264.

Besluit

De correspondentie van Gilson met drie van de Russische protagonisten van het Sint-Petersburgs muziekleven, Cui en Glazoenov en de uitgever Beljajev, duurde van 1887 tot 1914. Ze werd volledig in het Frans gevoerd en omvat in totaal een honderdtal brieven. Spijtig genoeg zijn het vooral de antwoorden aan Gilson die bewaard zijn gebleven; van de brieven van Gilson zelf naar Rusland zijn er nauwelijks enkele teruggevonden.

Gilson kwam vermoedelijk in contact met Cui vlak na het eerste concert van Russische symfonische muziek in de Brusselse concertvereniging Les Concerts Populaires, in januari 1887. Nadien startte hun briefwisseling. Vier jaar later begon hij te corresponderen met de uitgever Beljajev. Vanaf 1896 schreef Gilson ook met Glazoenov, maar deze briefwisseling was eerder beperkt. Uit de analyse van de brieven komen een aantal zaken naar voor:

In de eerste plaats is het duidelijk dat Gilson erg goed op de hoogte werd gehouden van de laatste tendensen van de Russische muziek en dat hij die ook zelf op de voet volgde. Hij vroeg en ontving veel partituren en heel wat informatie ter zake. Zijn eigen privébibliotheek moet abondant geweest zijn op het vlak van Russische muziek, zowel met werken van de componisten van de Balakirev- als van de Beljajev-kring. Zoals ook blijkt uit andere hoofdstukken van dit boek, bestudeerde hij als autodidact de partituren die hij ontving, erg nauwgezet. Zijn voorliefde voor Glazoenov springt in het oog, ook al uitten zijn correspondenten Cui en Beljajev wel enige kritiek op deze componist. Uit de correspondentie blijkt ook dat hij een zwak had voor het werk van Rimsky-Korsakov. Hij maakte verschillende arrangementen van Russische partituren, zoals de pianoreductie van Rimsky-Korsakovs *De Gouden Haan,* die tot nu toe nog altijd wordt gehanteerd, en nog met Rimsky-Korsakov bracht hij *Sheherazade* tot voltooiing.

De dertig jaar oudere Cui fungeerde als een mentor, die hem niet alleen op muzikaal maar ook op menselijk vlak adviseerde. Het valt op dat Cui, ondanks het grote leeftijdsverschil, Gilson als zijn gelijke behandelde en hem als componist erg waardeerde, althans in het begin van Gilsons carrière. Zijn symfonisch gedicht *La Mer* achtte hij veelbelovend en schatte hij als debuut heel hoog in. Bovendien bestempelde Cui de compositie 'als Russisch.' Nadien is zijn enthousiasme bekoeld geraakt.

Zowel Cui als Beljajev en Glazoenov zagen in Gilson iemand die 'propaganda' voerde voor de Russische muziek in België. Omdat hij, in tegenstelling tot de comtesse Louise de Mercy-Argenteau, noch over de financiële mogelijkheden beschikte, noch een directeursfunctie bekleedde in een Brusselse of Antwerpse instelling, zoals wel het geval was voor Gevaert en Dupont, is het Gilson niet echt gelukt om een grote rol te spelen in de verspreiding van de Russische muziek in België. Wel bemiddelde hij om de opera *William Ratcliff* op de planken te krijgen van de Antwerpse Vlaamsche

Opera in 1901 en organiseerde hij één van de eerste concerten van Scriabin in Brussel. Als criticus schreef hij het allereerste artikel dat over Glazoenov in West-Europa verscheen.

De receptiegeschiedenis van de Russische muziek in België kan onderverdeeld worden in twee fasen: de eerste tussen 1880 en 1900 en de tweede vanaf 1910 tot aan de Tweede Wereldoorlog. In de eerste fase nodigden de comtesse Louise de Mercy-Argenteau en Joseph Dupont Russische componisten uit en zetten hen op de affiche. Wanneer zijn correspondenten naar Brussel of Parijs afzakten, heeft Gilson ze allen telkens minstens één keer ontmoet. Ook toen Rimsky-Korsakov dirigeerde in 1900 in de Concerts Populaires heeft hij hem ontmoet. Alleszins heeft Gilson bijgedragen aan het gunstige klimaat voor Russische componisten binnen die eerste fase van de receptiegeschiedenis en behoorde hij onmiskenbaar tot de kring van russofielen in België.

Bijlage

Het geheel van de bewaard gebleven 'Russische correspondentie' van Paul Gilson vormde de basis voor onderzoek naar het bestaan van een Belgisch-Russische muzikale connectie aan het einde van de negentiende en het begin van de twintigtse eeuw. Deze bijlage bevat een selectie van de brieven van en aan Paul Gilson. De selectie beoogt slechts een illustratie te zijn van dit hoofdstuk.

In de redactie van de brieven (door Jaak Van Holen) wordt de oorspronkelijke tekst van de schrijvers behouden, zonder verbetering van schrijf- en/of taalfouten. Ook de niet altijd correcte interpunctie is gehandhaafd; ontbrekende zinstekens worden niet toegevoegd. De onderstrepingen zijn van de briefschrijvers zelf. Woorden waarvan de lezing twijfelachtig is, zijn tussen [ ] geplaatst; de schaarse onleesbare woorden worden aangegeven met […].

Wat betreft de dateringen in de brieven, die stellen in publicaties met betrekking tot Rusland vaak een probleem. Tot 1 februari 1918 was in Rusland de Juliaanse kalender (of de 'Oude Stijl') in voege. In de negentiende eeuw lagen de data 12 dagen achter op de westerse Gregoriaanse kalender (of 'Nieuwe Stijl'). Van 29 februari 1900 tot de afschaffing van de Juliaanse kalender was dat verschil 13 dagen: 1900 was een schrikkeljaar in de 'Oude' maar niet in de 'Nieuwe Stijl'. In de Russische orthodoxe kerk wordt de Juliaanse kalender nog steeds gebruikt. Er zijn redenen om aan te nemen dat César Cui Gregoriaans dateerde: de brief 94-1 is met zekerheid gedateerd in de Nieuwe Stijl; dat hij daarin van meet af aan consequent zou zijn geweest en dat ook later is gebleven, is daarmee evenwel niet bewezen.

Voor de transliteratie van de Russische eigennamen hebben we, voor wat betreft Gilsons drie Russische correspondenten, in de hoofding boven de brieven de door

henzelf meest gebruikte schrijfwijze overgenomen (d.i.: Cui, Belaieff en Glazounow); voor de andere in hun brieven voorkomende eigennamen nemen we de door de briefschrijvers gebruikte spelling over, ook al is die niet altijd dezelfde.

De voor deze bijdrage geraadpleegde brieven van en aan Gilson worden bewaard in de volgende instellingen:

- Alle brieven van César Cui (48 in aantal) en Mitrofan Belaieff (31) aan Paul Gilson: bibliotheek van het Koninklijk Vlaams Conservatorium, Antwerpen
- Alle brieven van César Cui (5), Mitrofan Belaieff (1), Paul Gilson (2) aan Edward Keurvels, en alle (afschriften van) brieven van Edward Keurvels aan César Cui (4), Paul Gilson (1) en: Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, Antwerpen.
- Alle brieven van Paul Gilson aan Mitrofan Belaieff (5): Glinka State Central Museum of Musical Culture, Moskou.

De vrees bestaat dat, afgezien van de vijf hier uitgegeven brieven van Gilson aan Belaieff en twee bewaard gebleven briefkaarten van Gilson aan Glazoenov, alle brieven die van Brussel naar Rusland werden gezonden, verloren zijn gegaan.

1888

88-1 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 23 Juin, 88

Mon cher Gilson,

Votre lettre est venue me trouver ici, en Belgique.

Je Vous accorde, et de bien grand coeur l'autorisation, que Vous me demandez. Mais ne serait-il pas mieux de commencer par le deuxième numéro des danses, qui me parait plus original et plus à effet?

Ecrivez moi donc quelques mots sur Vous: que faites Vous et comment avez Vous eu l'occasion de Vous occuper des orchestres militaires?

Bien à Vous
C. Cui

1889

89-1 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 3 Octobre – 89
Kolokolnaia – 5.

Mon cher Gilson,

La Comtesse de Mercy m' ecrit que Vous avez emporté le prix de Rome. Cette nouvelle me fait le plus grand plaisir et je Vous en félicite bien sincèrement. Travaillez avec courage et persévérence; aimez la musique des maîtres plus que la Vôtre; tâchez de faire de l'art et non du métier; cherchez le beau et non le succè et Vous deviendrez quelqu'un.

Bien à Vous
C. Cui.

Avez Vous recu la lettre que je Vous ai ecrit à Argenteau le jour de mon départ?

1891

91-1 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

16/28 Mars 1891 St Petersbourg
Nicolaevskaya 50 log.16.

Mr. Paul Gilson

Bruxelles Rue d' Artois 13.

Cher Monsieur

Depuis votre dernière lettre, j'ai remit votre transcription du "Grand Pâque" à 2 mains à Mr. Rimsky-Korsakow, qui l'a approuvé; en conséquence je l'ai expedié à Leipzig pour etre gravé, et vous aurez la bonté en recevant les épreuves de faire la correcture necessaire, et quand il sera imprimé de recevoir quelques exemplaires de ma part.

Veuillez Monsier recevoir l'assurance de toute ma considération.

M. P. Belaieff

91-2 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

4 Avril 1891 StPetersbourg

Cher Monsieur Gilson!

L'interet que vous prenez au jeune compositeur A. Glazounow me va-t-au coeur. C'est son talent prodigue qui m'a décidé d'entreprendre l'édition des oeuvres des compositeurs russes qui trouvaient difficilement des éditeurs pour leurs oeuvres, et dont les oeuvres étaient édités ou mal ou insufisament ç.a.d. sans partitions et voix d'orchestre.

J'etais frappé par l'originalité de sa musique, de ses harmonies et de sa force à la première représentation de sa 1re Symphonie qui a eu lieu avec grand succé le 17/29 Mars, au moment où le jeune compositeur à l'age de 17 ans, etait encore écolier à la Gymnase réale.

Je veux vous informer de tout ce que je sais de lui. Il est né le 29 Juillet/10 Août 1865, son père est un riche libraire, dont l'affaire existe plus de 100 ans, dans l'age de 14 et 15 ans il a prit des études chez Rimsky-Korsakow, et déjà a 16 ans il a commencé a composer (sa 1ere Symphonie date 1881-1885 – parceque après la 1ere representation il a fait quelques touchures) et je voudrais que vous parcourez ses premières oeuvres pour aprécier le talent de telle jeunesse. J'étais devenu fou de ses premières succès et je pouvais me nommer "amoureux de son talent." Je croyai que c'est un génie s'il commence avec des oeuvres pareilles! Depuis l'extase est passé – mais je reste dans mon opinion que c'est un grand talent, qui peut etre s'est developpé prematuré, parceque à mon regard – ses premieres oeuvres ont plus d'entreint et d'imagination, quoique jusqu'à présent il a fait des progrès dans la technique de l'orchestration, mais je lui conceille (vainement) de reposer un peu, et d'attendre la céleste etincelle de l'imagination, autrement je crains qu'il ne commence le chemin de la pluspart des compositeurs présents. Son talent est pour les Symphonies et les Quatuors, moins pour la musique de programme et presque nul pour la musique vocal, mais néamoins je considère que jusqu'a présent, ayant écrit 30 euvres (plus ou moins grands) il n'y a entre eux pas un, qui n'a quelque interet. C'est pour cela que je vous propose de les étudier dès le commencement. Je vous dit mon opinion tout sincèrement et j'espère que vous en fairez l'usage, sans m'introduire dans votre ouvrage, parceque c'est mon regard parsonnelle et peut etre vous serez d'autre avis. Toutefois je ne voudrais pas figurer dans la presse.

A present c'est a vous Monsieur de me dire par quel oeuvre de Glazounow – vous voulez commencer? et dans quel édition vous voulez l'avoir? c.a.d. Partition d'orchestre ou arrangement pour le Piano à 4 mains?

A l'autre page je vous donne la nomenclature de ses oeuvres édités et je vous prie de m'ecrire avec lequel vous voulez commencer, afin que je commende pour les faire expédier.

Je vous demande grace pour mon mauvais français et je reste en attendant votre réponse

Votre devoué
M. P. Belaieff

Oeuvres de Glazounow

Op. 1 1er Quatuor
2 "Sascha" Suite pour Piano
3 1ere Ouverture sur des themes grecs
4 Mélodies pour chant (Edition Bessel et Co)
5 1re Symphonie
6 2me Ouverture grec
7 Sérénade pour orchestre
8 Elégie dto
9 Suite caractéristique dto
10 2me Quautuor
11 2me Sérénade
12 Poème lyrique
13 Stenka Razine
14 Idylle et Rêverie
15 5 Novelettes pour Quatuor
16 2me Symphonie
17 Elégie pour violoncelle
18 Mazurka pour orchestre
19 La Forêt
20 2 morceaux pour violoncelle
21 Marche de Noces pour orchestre
22 2 morceaux pour piano
23 Valse pour piano
24 Rêverie pour cor et Piano
25 Prélude et 2 Mazourkas pour Piano
26 Quatuor slave
27 2 mélodies pour chant
28 La Mer
{ 29 Rhapsodie orientale
{ 30 3me Symphonie inédit jusqu'à présent

91-3 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

1/13 Avril 1891 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

Je ne sais pas votre profession, mais je pense que vous etes musicien. Moi – je suis seulement un amateur, et un amateur ignorant. C'est a dire – j'ai joué beaucoup dès ma jeunesse de 14 ans, (surtout des quatuors) mais je ne connais pas la théorie de la musique. En consequent votre opinion doit etre tempérant – le mien plus individual et partial. Je méconnaisais les oeuvres des musiciens russes jusqu'a l'apparition de Glazounow, et seulement en approuvant son talent, j'ai commencé a aprécier les autres, quoique quelqu'uns étaient plus grand que lui (Moussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakow) c'est pour cela qu'il reste mon favorit. Vous avez encore l'espoir qu'il dira son mot – le mien commence à s'éteindre. A mon aspect il n'ai pas assais indépendant. Quoique je trouve qu'il a de l'originalité dans son talent, jusqu'à présent cette originalité n'augmente pas, mais au contraire il tombe sous l'influence de Wagner (que vous allez appercevoir dans son oeuvre "la Mer") et au commencement de sa carière de compositeur on reconnait dans ses oeuvres les traits de son maître. Quoique le dernier est naturel, et on le trouve presque chez tous les génies, mais seulement jusqu'au moment où ils ont dit <u>leurs mot</u>. Et moi je crains que ce mot de lui – on ne l'attendra pas. Je serais heureux si votre prédiction aura lieu, mais je reste toutefois en mon opinion que ce jeune homme a <u>dejà fait beaucoup pour la musique russe</u>.

Je vous prie d'accepter comme un petit présent de moi les partitions des : "La Forêt" et "la Mer" de lui et vous aurez successivement en lecture tous ses partitions. En conséquent je vous fais envoyer les oeuvres 1.2.3.5.6 et 7. Quand vous les aurez fini, et renvoyé, veuillez demander les suivants oeuvres directement de mon représentant à Leipzig.

Votre devoué
M. P. Belaieff

P.S. J'estime votre opinion sincère, et je vous serais obligé si vous me la direz sans contraint prochainement

91-4 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

10 Septembre 1891 St Petersbourg

Cher Monsieur

Il y a longtemps que je n'ai pas reçu de nouvelles de vous. J'attendai que vous m'écrirez l'impression que vous ont fait les oeuvres de Glazounow, mais au lieu de cela j'ai apprit à mon regret, que vous en avez acheté plusieurs que je vous aurai offert volontairement.

Ayez la bonté de m'écrire ce que vous interesse de ses nouveautés et je vous les enverrais immédiatement, parceque j'éstime les amateurs ardents comme vous.

Comment va votre essai sur ce compositeur?

La Rhapsodie orientale n'est pas encore paru, mais dès qu'elle sera fini – vous aurez un exemplaire.

Votre devoué
M. P. Belaieff

91-5 *Paul Gilson aan Mitrofan Belaieff*

Mon cher Monsieur Belaieff.

Excusez, je vous prie, mon long silence. Mille occupations m'ont, jusqu'à ce jour, complètement absorbé. J'ai néamoins étudié très attentivement les œuvres de Glazounow que vous avez eu la liberalité de m'envoyer et mon impression première se confirme : c'est un grand, un très grand, un immense talent. Il est évident que A. Glazounow traverse en ce moment une 2me période d'activité productrice. Des préoccupations techniques semblent seules le guider. Je suis absolument sûr de ceci : qu'une 3me période suivra, la période des chefs d'œuvre! Sa première symphonie est une œuvre charmante, toute juvénile. Il est presque incroyable qu'un jeune homme de 16 ans ait pu élaborer une si remarquable composition. Son autre symphonie est plus froidement conçue, mais aussi, plus parfaite dans sa construction et surtout dans son orchestration. L'Andante surtout est une belle page.

Son 1r quatuor est bien curieux, plein de fougue et d'imagination. J'ai fait exécuter sa Suite pour 4or (Novelettes op. 15). Elle est bien écrite, sans présenter rien de bien extraordinaire. La terminaison de l'All'Unghrese est originale. Je remarque dans ses dernières œuvres de 4or un emploi très fréquent des cordes à vides. Cela doit produire des effets très pittoresques.

Du reste, la musique de A. Glazounow est, avant tout, pittoresque. La Forêt, Stenka Razine sont des tableaux aux couleurs vives, éclatantes. La Mer est une œuvre grandiose qui sera, je l'espère, exécutée à Bruxelles cet hiver. Je l'ai montrée à quelques amis et tous, sans exception, ont été empoignés par la force et l'originalité de cette composition.

Pour me résumer, je crois pouvoir affirmer que A. Glazounow est vraiment un génie, mais qu'il n'a pas encore trouvé la "note" qui un jour doit nous le faire considérer comme tel. Et, quoique vous puissiez en dire, cette "note", il la trouvera!

Mon étude sur les œuvres de Glazounow n'avance pas beaucoup, – comme je vous l'ai dit plus haut, de multiples occupations m'absorbent, – mais j'espère pouvoir la finir un de ces jours.

Je vous remercie infiniment pour l'offre que Vous me faites, mais je crains vraiment d'abuser de votre obligeance. Du reste, je possède maintenant les op. 1, 2, 3, 9, 10, 13, 15, 19, 26, 28 du compositeur cher à mon cœur : il me semble que c'est déjà un nombre respectable de partitions! Toutefois, la Rhapsodie orientale que Vous me promettez me sera d'un prix inestimable : croyez bien, Monsieur Belaieff, que je vous en suis obligé plus que je ne pourrais vous le dire.

Avec tous mes remerciement veuillez agréer l'expression de tous mes sentiments de sympathie.

Paul Gilson

91-6 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

18 Septembre 1891 St Petersbourg.

Mon cher Monsieur Gilson
Vous m'avez fait beaucoup de plaisir avec votre lettre. Dieux veuille que vos éspérances s'accomplissent! Je suis trop fière pour jeter mes favorits a la tête de quelq'un, mais ça me fait grand plaisir de trouver ceux qui l'apprecient. Avec la présente je donne ordre de vous envoyer les oeuvres de mon ami qui vous manquent (excepté quelques insignifiants) et vous prie de les accepter comme un présent de ma part.

Un malheur pour mon ami qu'il ne connait pas le bésoin, et qu'il na pas d'occupations permanentes. Il ne sait que faire de son temps et sa plus grande fertilité etait quand il était en gymnase où il n'avait presque du temps pour composer. Le bienetre a aussi ses défaux.

Je vous envoie aussi une petite perle de Rimsky-Korsakow (Le sapin et le palmier) que je vous prie d'accepter

Votre devoué

M. P. Belaieff

91-7 *Paul Gilson aan Mitrofan Belaieff*

Cher Monsieur

Je ne sais vraiment en quels termes Vous remercier pour Votre bien grande libéralité! Infiniment précieuses me sont les magnifiques partitions dont Vous me faites don. Votre dévouement en faveur de cet astre levant qui a nom Glazounow me touche plus que je ne pourrais le dire. Cela est très beau!

Cher Monsieur Belaieff, croyez une fois de plus à mes sentiments tout dévoués.

Paul Gilson

Merci aussi pour l'œuvrette de Rimsky Korsakow dont Vous m'envoyez un exemplaire. C'est une perle, en effet.

91-8 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

30 Novembre 1891 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

Mille remerciements pour votre aimable envoi de deux NN 24 de l'Echo Musical.

Seulement dans la biographie de Glazounow vous avez fait un petit erreur en parlant de sa suite pour piano. Içi en Russie (ayant beaucoup de musiciens allemands) nous usons les deux nomenclatures de la gamme c.a.d. l'allemande et la française – ainsi

français ut (ou do) ré mi fa sol la si

allemand c d e (es/S) f g a h

dans cette dernière le mi b est nommé es ou il peut etre représenté avec une seule lettre S.

Alors le nom "Sascha" correspond à ces 6 notes de la gamme allemande (mais pas dans l'écriture russe, mais ausi allemande, parceque dans notre langue nous n'avons pas besoins pour ce mot que de quatre lettre "ca a") C'est le nom diminutif du compositeur lui-même, tandis que sa mère se nomme Hélène et son père Constantin.

Si au futur vous aurez besoin de quelques renseignement concernant notre langue ou quelques détails qui ne vous sont pas connu, (parceque c'est dommage quand dans un ouvrage comme le votre se trouvent des fautes meme dans les détails) je suis à vos ordres.

Votre devoué
M. P. Belaieff

1892

92-1 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 4 Septembre – 92.
Fontanka – 38.

Mon cher Gilson,

Merci, et bien cordialement, pour le bon souvenir que Vous me gardez, – et veuillez remercier de ma part M. Lecail pour l'éxécution de ma Lesghinka.

Ces derniers temps j'ai beaucoup lu sur Vos beaux succes et je m'en suis sincèrement réjoui. Si Vous voulez me faire un vif plaisir, ecrivez moi quelques mots sur Votre position actuelle, sur Vos plans futurs, sur Vos traveaux etc. Tout ce qui Vous touche m'interesse plus que Vous ne le croyez peut être.
Cordialement à Vous

C. Cui

92-2 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 5 Novembre – 92.
Fontanka – 38.

Mon cher Gilson,

Que n'essayez Vous pas d'ecrire un opéra et d'aborder le thêatre? Il me semble qu'après le succè de la Mer, la Monnaie ne pourrait pas Vous réfuser. Et n'oubliez pas que seul le thêatre peut donner popularité et fortune. Témoin Mascagni. Avec un peu de bonheur un seul opéra peut suffire pour Vous faire une belle position.

Pour une place stable je ne vois pour Vous que le proffessorat – harmonie, contrepoint ou composition, – dans un de Vos Conservatoires. Et si Gevaert Vous refuse (ce qui me semble peu probable – Vous, premier prix, et auteur de la Mer) ne craignez pas les autres Conservatoires. Grace au réseau épais de Vos chemins de fer, même n'habitant pas Bruxelles, Vous ne quitterez pas pour ainsi dire le centre de la Belgique. Et surtout – courage et patience. La carrière du musicien est une des plus dures, des plus énervantes, et pour parvenir il faut être prêt à traverser un long calvaire.

Quand Vous aurez édité quelque chose, envoyez le moi, Vous me ferez le plus vif plaisir. Je ne connais pas une seule note de Vous, et je m'interesse infiniment à Votre musique.

Je partage Votre admiration pour Glasounow: c'est un garçon admirablement doué, un grand talent, mais – selon moi – il suit une pente bien dangeureuse: il sacrifie l'expression du sentiment au pittorresque et au curieux, il ecrit non pour l'âme mais pour l'esprit, il etonne il [interesse], mais il n'emeut pas; et c'est là le but principal de la musique. Vous êtes jeune, ne Vous prenez pas d'enthousiasme pour ce culte de l'extérieur – c'est un vieux musicien et un sincère ami qui Vous dit "gare". Avant tout la musique doit être le langage de l'âme et exprimer ces replis des sentiments que notre langage habituel est incapable d'exprimer.

Bien à Vous.

C. Cui.

92-3 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 29 Novembre – 92.

Mon cher ami,

Vous me pardonnerez ma réponse tardive quand Vous saurez que tout ce temps-ci, j'ai été terriblement occupé, que j'ai voulu Vous dire quelque chose sur Votre Suite I, et qu'elle n'est pas absolument d'une simplicité primitive pour être jugée d'un seul coup d'oeil.

Maintenant, en connaissance de cause, je puis dire que c'est une oeuvre absolument belle, pleine de colorit, de vigueur, de poésie. Et ce qui est très curieux, c'est son affinité, sa proche paranté avec la musique russe. Parfois on croirait avoir affaire à Korsakow, plus souvent encore à Glasounow, mais a un Glasounow épuré, d'un goût fin, irréprochable; car le vrai Glasounow, dans ses recherches du nouveau et du curieux, manque trop souvent de critique et ne recule pas devant le laid, ce qui ne peut pas être toléré. Chez Vous rien de pareil.

J'entre dans quelques détails.

Dans la 1-re partie Vous abusez un peu l'accord de la neuvième. Sans doute c'est un accord éclatant, lumineux, mais c'est justement pourqoui il faut être sobre pour qu'il ne dégénère pas en lieu commun.

La 2-me partie est absolument superbe d'un boût à l'autre.

Au début de la 3-me, pourquoi diable avez Vous mis à clef 5 bémols, pour hérisser toute une page de ϑ et de # et augmenter sans aucune necéssité la difficulté de la lecture, déjà assez considérable? C'est encore un beau morceau, peut être un peu touffu sous le rapport harmonique qui contient une suite d'accords absolument neufs et d'un charme tout particulier. Vous comprenez que je parle de

Dans la 4-me partie Vous avez fait un tour de force : Vous avez ecrit une tempête tout à fait originale; en employant des moyens rabattus Vous avez fait du neuf.

Vous débutez d'une manière admirable. Si Vous avez le bonheur de continuer de même Vous laisserez un grand nom dans l'histoire de l'art. Faut il Vous dire combien cordialement je Vous le souhaite? Courage, mais dans Vos recherches du nouveau, dans Vos aspirations vers l'inconnu, n'évitez pas et ne négligez pas le simple : c'est lui qui pénètre le plus profondement dans l'âme.

Je Vous envoi deux de mes compositions. Gardez les en souvenir d'un musicien à son déclin, qui salue un autre à son aurore.

Bien affectueusement à Vous.

C. Cui

1893

93-1 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 10 mars – 93.

Mon cher Gilson,

Plus je connais Votre musique, plus je suis persuadé que Vous possedez les élements d'un compositeur de premier ordre et que avec de la persévérence, du courage et un peu de chance – Vous le deviendrez.

Votre Noël est poignant, d'un sentiment profond et sincère. Je Vous reprocherai seulement quelques transitions harmoniques, qui bien que transitoires manquent de naturel et froissent mon oreille; par exemple:

Il ne faut pas avoir une peur exagérée du banal, ce n'est pas la suite de deux ou de trois accords qui le constitue – c'est l'ensemble. Et surtout – du naturel. Puis : n'ecrivez pas de la musique vocale sur de la prose. Evidemment c'est la forme du texte qui explique la forme musicale et la rend compréhensible. Tout de même une forme un peu symmétrique, proportionelle est tres agréable même dans la musique vocale et c'est en employant des vers rimés que Vous parviendrez plus facilement a constituer cette forme, un peu semblable aux formes de la musique independente. Que Dieu Vous preserve seulement des symbolistes : avant tout il faut comprendre et se faire comprendre.

Votre Alla Marcia est d'une superbe allure et d'une superbe sonorité; le deuxième thême est délicieux. Ici encore je Vous reprocherai quelque exagérations harmonique. Ne cherchez pas trop le nouveau : il doit venir de lui même, et quand il vient ne l'acceptez pas sans contrôle. Voyons, dites moi franchement, est ce que cela Vous plait

A moi pas. – Puis tâchez de trouver des phrases thématiques un peu larges; jusqu'à present je n'ai trouvé chez Vous que des phrases charmantes mais courtes. – N'abusez pas de la

succètion des duoles (?) avec des trioles . Dans vos deux dernières compositions je trouve l'influence russe amalgamée avec l'influence Wagnérienne; Votre personalité se dégage déjà, mais pas avec assez de relief. Mais c'est égal, je suis ravi de ce que Vous avez ecrit et je repète avec bonheur que je trouve en Vous les éléments d'un compositeur de premier ordre.

J'ai fait quelques demarches pour qu'on éxécute ici Votre Mer; je n'ai pas réussi. Mais cela ne prouve pas que je ne réussirai pas une autre fois.

Quoique j'ai abandonné depuis longtemps la critique musicale, j'ai grande envie de faire un petit article sur Vous. Communiquez moi, je Vous prie, quelques détail biographiques sur Vous, votre position, Votre âge, Vos oeuvres.

Avez Vous reçu In modo populari et mes 20 poëmes? Si oui, dites moi la dessus Votre avis avec la plus complète sincérité. Je veux Vous connaître encore mieux, Vos goûts, Vos tendences. Analiser surtout les 20 poëmes. S'ils ne Vous sont pas parvenus je Vous les enverrai encore.

Dans quelques mois je passerai probablement par Bruxelles. C'est alors que nous ferons avec Vous une belle et longue causerie, n'est ce pas.

Et maintenant excusez mes remarques; elle viennent de la part d'un vieux camarade, a qui Votre talent est bien cher.

C. Cui

Et surtout (je crois Vous l'avoir déjà ecrit), ne faites jamais, mais jamais, jamais de la critique musicale: Vous ne ferez pas de bien à la cause que Vous servirez et Vous comprometterez à jamais Votre carrière de compositeur.

93-3 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 17 Decembre – 93.

Mon cher Gilson,

Ce qu'on Vous a dit à l'Opéra Comique n'est pas absolument exact. Je suis prêt à partir pour Paris à chaque instant, je n'attends pour cela qu'une depèche de Richepin. Mais comme je ne pourrai pas y passer plus de 14 jours il faut que les traveaux préparatoires soyent absolument terminés, et que je n'arrive que pour y mettre le dernier poli. Espérons que cela ne tardera pas trop, car j'ai la plus grande envie de Vous trouver à Paris, voir ensemble le Flibustier et avoir la dessus et sur le drame lyrique en général de longues conversations. Nous parlerons aussi beaucoup de Vos déplacements obligatoires.

J'ai lui avec la plus grande attention 3 actes des Jacobites et je suis considérablement désillusionné. Le role de Dora est trop court, presque épisodique, les vers sont souvent froide, conventionnels, les monologues trop longs et trop fréquants. Il Vous faut autre chose. Pour charmer Vos loisirs chez Mr. Sauvagnat lisez Marie Tudor, et Marion Delorme de Hugo, Vous y trouverez bien autre chose, et nous en parlerons à loisir. Mais surtout tâchez de ne pas quitter Paris avant la I-re du Flib. .

Enfin apres m'être débarassé de toutes sortes de corvée j'espère commencer aujourd'hui mon article sur Vous. Et encore, peut être serait-il brusquement interrompu par mon départ pour Paris. Et à ce propos dites moi quand Vous avez ecrit Votre Démon connaissiez-Vous celui de Rubinstein? (NB. entre les deux il n'y a de commun que le sujet) et encore – Votre Démon a t'il jamais été éxécuté en entier ou en partie?

Et sur ce une bonne poignée de main et à bientot

Tout à Vous

C. Cui.

1894

94-1 *César Cui aan Paul Gilson*

Mon cher Gilson,

Enfin! j'ai une minute à moi, donc à Vous.

Venez chez moi, Hôtel Chatam, rue Daunou, demain, Mercredi, à 2 heures, et nous causerons.

Bien cordialement à Vous

C. Cui
Le 2 Janvier – 94.

94-2 *Paul Gilson aan Mitrofan Belaieff*

Mon cher Monsieur Belaieff.

Pardonnez moi d'avoir tant tardé à Vous donner de mes nouvelles. J'ai été assez indisposé ces derniers jours.

J'ai bien reçu le portrait de A. Glazounow et je suis infiniment touché des quelques mots de sympathie qu'il a bien voulu mettre pour son sincère admirateur. Je Vous prie, mon cher Monsieur, d'être auprès du jeune Maître, l'interprête de mes sentiments reconnaissants.

Pour parler d'autres choses, je Vous dirai que j'ai essayé une réduction de l'orchestre du tableau musical Le Sapin et le Palmier, de Rimsky-Korsakow. J'ignore si cette réduction est déjà faite.

Sinon, pourrais-je en espérer la publication? Bien entendu si l'éminent compositeur veut bien approuver mon travail.

Maintenant, mon cher Monsieur Belaieff, je vais vous demander une dernière chose – toute confidentielle.

Vous savez – il me semble Vous l'avoir dit, – que j'ai obtenu il y a quelques années, un prix de composition. Depuis j'ai très peu produit; un peu abattu par le struggle for life. Et mes quelques compositions qui ont vu le jour n'ont pas été bien accueillies, je dois l'avouer. On m'avait à tort ou à raison, reconnu quelque "tempérament". A présent, je suis seul, livré à moi même, n'ayant pour tout appui qu'un homme absorbé par de grands travaux qui l'empêchent de s'occuper de moi d'une façon suivie, ce dont pourtant il me semble avoir besoin. Et voilà qu'un grand doute m'assiège. N'ai-je pas tort de me livrer à la composition? N'est ce pas perdre mon temps? Car il est bien ridicule, n'est il pas vrai, de grossir le nombre des croûtons pullulant dans le monde musical. Je voudrais donc, mon cher Monsieur, qu'à l'occasion Vous pussiez dire un mot de ceci à M. Rimsky-Korsakow et même à Glazounow. Je leur soumettrai une ou plusieurs de mes compositions et il me diront carrément la vérité : si dure qu'elle sera, je saurai l'entendre. J'espère qu'avec votre bonne entremise, mon désir pourra se réaliser sans de trop grandes difficultés.

Merci mille fois pour ce.

Veuillez mon cher Monsieur Belaieff, recevoir l'assurance de mes sentiments les plus dévoués.

Paul Gilson
Boulevard du Hainaut 68
Bruxelles

94-3 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

31 Janvier 1894 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

C'est depuis longtemps que je n'avais pas de nouvelles de vous. Glazounow avait l'intention de diriger un concert à Paris, mais le programme n'était pas exclusivement de ses oeuvres, il y avait des oeuvres de Borodine, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow, mais par faute de son côté d'un petit malaise et de la part des entrepreneurs qu'ils ne dégnaient pas lui donner les renseignements qu'il insistait, le concert n'eut place, et il renvoya le honoraire qui lui était remis.

Ce qui concerne vos compositions, vous devez etre préparé que Rimsky-Korsakow vous va dire la vérité. Il est un homme vrai et sincère. Ça depands donc de vous, de les envoyer ou non, puisque si je me souviens bien, vous en avez l'intention déjà depuis quelque temps et vous ne pouvez pas vous décider.

Ce n'est pas encore conçu, mais peut etre cette été j'irai (et peut etre en compagnie avec Glazounow) à l'étranger, c'est à dire: en Suisse, Paris, Bruxelles, Liège et autres villes et alors j'ai l'intention de faire connaissance avec vous et autres Français et Belgiques avec les quels je corresponde sans les connaître personellement.

Alors je vous écrirais en avance, afin de savoir si je vous trouverai à Bruxelles pendant mon passage.

Agréez mes salutations sincères

M. P. Belaieff

94-4 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 31 Janv. – 94
Fontanka – 38

Mon cher Gilson,

Vous êtes un excellant garçon et un brave ami. Merci pour Votre catapulteuse fanfare et pour l'orchestration de mes 5 mélodies. J'en ai déjà parlé à Heugel et il me semble hors de doute qu'il les gravera avec plaisir. Envoyez m'en donc la copie. Il me tarde de voir si Votre colorit orchestral est absolument le mien, ce qui ne m'étonnerait pas.

Et pensez sérieusement à Votre opéra. Il faut qu'il soit prêt avant l'echéance de Votre pension de prix de Rome, n'est pas?

Bien affectueusement à Vous

C. Cui

94-14 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 29 Juin – 94.

Vichy

Hôtel Belle-Vue

Cher ami,

Ce n'est qu'ici, à Vichy, que je viens de recevoir Votre lettre. Voici donc la cause du retard de ma réponse.

Merci pour Votre longue lettre. Mais elle ne l'est pas assez à mon gré, car il y a des choses que je voudrais que Vous m'expliquiez.

1.) Qu'est ce que cette "énorme partition à 32 parties?" Un oratorio? Quel en est le sujet? Où et quand, et dans quelles conditions il a été exécuté? Qui a conduit l'orquestre?

2.) La belle au bois dormant. Son sujet à t'il quelque chose de commun avec le comte de
Perraut. Si non, il en faudrait, d'apres mon avis, changer le titre. Si oui je ne conçois pas trop la participation des saisons : l'automne, l'hiver etc.

3.) Le feu du ciel? Il s'agit d'un poëme symphonique, n'est ce pas? et non d'une musique d'orchestre qui accompagnerait la déclamation? Ça, ne le faites jamais pour aucun "mieu ami" car la musique le gènerait et lui il gènerait la musique.

Puis j'ai voulu Vous donner quelques conseils tels que: a.) soyez donc un peu plus pratique dans Vos compositions et plus charitables pour ceux qui voudraient les éxécuter. 32 parties! Cela mérite au moins 8 points d'exclamation. Et sont elles tellement necessaires pour faire de la bonne musique? Deux portées ont suffits souvent à Beethoven et à Chopin pour en ecrire d'admirable. b.) Ne mettez jamais le culte du son au dessus du culte de la musique, le colorit au dessus du tableau, le paysage au dessus des sentiments du coeur humain. Mais tout ça ce sont des bêtises. Je ne Vous dis qu'une chose: suivez Votre impulsion, n'en faites qu'à Votre tête. Votre technique est admirable, Vous avez de l'inspiration mélodique et harmonique; ou je me trompe fort, ou Votre place sera marquée dans notre misérable époque de symbolisme, de décadence, de fin de sièclisme musical dont Votre nature d'artiste saine et vigoureuse Vous saura préserver.

Ah! ce qui par exemple est indispensable c'est de bien conduire l'orchestre pour ne pas voir Vos oeuvres estropiées par d'autres. Ainsi profitez de toute occasion qui se présentera pour conduire.

Je suis ravi que La Mer sera éxécutée à Cologne. Présentez mes respects à Votre "excellente Dame" et dites lui que je l'admire et lui sympathise du plus profond de mon coeur. Vous me direz aussi le résultat de cette éxécution.

Et maintenant une bonne poignée de main mon cher Gilson

Cordialement Votre

C. Cui.

94-17 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 16 Juillet – 94.

La Bourboule-les-Bains
(Puy de Dome)
Hôtel Cosmopolitain.

Mon cher ami,

Merci pour tous les détails, que Vous me donnez dans Votre lettre; tout ce qui Vous touche, Vous et Vos oeuvres, m'interesse vivement. Je vois eclore devant moi un carrière artistique qui – j'y compte – sera marquée et remarquée. Et bien! les affaires avec la Mer ne vont pas si mal, j'en suis fort heureux, car, on a beau dire que le succè n'est qu'un accessoire, c'est un accessoire bien agréable et parfois indispensable (Moi, comme professeur de Fortifications je peux bien m'en passer, mais pour un artiste de profession c'est la question de la vie). Et surtout, mon cher Gilson, jouez energiquement des coudes, et tâchez de conduire partout Vous même Vos oeuvres. Car, par le temps qui court, il faut parvenir de son vivant. Nous morts, nos oeuvres le seront également. Jadis, quand la production n'était pas si considérable, on pouvait compter sur l'avenir, la postérité. Maintenant c'est impossible. Qui ira chercher les belles oeuvres inconnues, parmis les amas d'oeuvres banales et misérables et comment les trouverait-il? Elles périront étoufées par la production à outrance des milliers d'artisans de la musique. Donc, tant que Vous vivez, travaillez des coudes, avec toute l'énergie dont Vous êtes capable.

Je suis également heureux de Vous savoir en veine de travail. Je ne sait pas si tout est également réussi dans Votre Francesca, mais je suis persuadé qu'il y a là des choses superbes. Le sujet est grandiose, extrèmement vigoureux. Aurai-je jamais l'occasion de l'entendre? Espérons que si pour moi et pour Vous, car l'execution d'une oeuvre aussi colossale prouvera qu'on compte avec Vous.

Votre Doornrozeken m'interesse également beaucoup. Quand au Feu du Ciel, je reste un pêcheur impénitent et je continue d'affirmer que la mélodeclamation est un genre faux, que la declamation ne peut pas vivre en bons termes avec la musique. A ce titre là nous arriverions à des opéras déclamés, à un mélodrame à jet continue et ce n'est pas ce que Vous voulez faire, je l'espère, de Votre Doornrozken.

Je ne sais trop si j'ai ou non les parties d'orchestre de In modo populari. En tout cas, si je les ai c'est à Petersbourg. C'est trop loin. Donc remettons en l'éxécution à des temps plus propices. Et puis, croyez Vous que le public aurait compris quelque chose à cette Suite? J'ai bien peur que non. Il me semble que l'éxécution de tout autre morceau de ma musique serait moins risqué. Du reste qu'importe! Quand nous ecrivons c'est tout autant pour être applaudis que pour être sifflés, et c'est sur cette dernière eventualité que nous devons compter le plus.

Et c'est sur cette agréable reflexion que je Vous serre la main, mais non sans Vous dire encore une fois courage, marchez tout droit et n'en faites qu'à Votre tête.

Bien cordialement à Vous

C. Cui

94-18 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

29 Août 1894 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson!

Après ma dernière réponse a votre lettre, je n'ai eu aucun nouvelle de vous. J'ai donné ordre de vous envoyer les partitions qui vous manquaient pour votre lecture, aussi que plusieurs partitions et parties d'orchestre pour les concerts que vous espérez d'organiser à differentes places et j'espère que vous les avez reçu quoique vous ne m'avez rien écrit ni de la reception, ni votre opionion: si vous avez approuvé quelques changements que j'ai fait dans votre programme?

J'ai aussi envoyé une lettre et quelques piéces à Mr Albeniz (a son adresse à Paris chez Mme Gérod) mais je n'ai pas de reponse de lui. S'il est maintenant chez vous à Bruxelles demandez lui, s'il les a reçu?

En attendant quelques lignes de votre part, je vous prie d'agreer l'assurance de mes sentiments sincères.

Votre

M. P. Belaieff

94-20 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

le 13 Septembre 1894 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

Je n'ai pas repondu de suite a votre lettre puisque je n'avais pas laissé une copie des divers oeuvres que je vous fis envoyer pour etre éxecuté et j'etais un peu frappé que vous avez trouvé trop d'oeuvrettes entre eux.

Vous m'avez proposé vous même de vous envoyer quelques petites oeuvres (pour les orchestres d'été) et des plus grands pour des concerts de saison.

Entre les oeuvres envoyé je ne considère leger que la Polka d'Artciboucheff (qui a eu beaucoup de succés à Mitau) parceque les deux Mazurka de Blumenfeldt et surtout celle de Liadow sont plutot des petits tableaux musicals et ont été éxécutés dans nos concert symphoniques. Pourquoi peut on éxecuter un Menuetto ou une Gigue et pas un Mazurka ou une Valse pourvu qu'ils sont musicals??? Le reste ce sont : 2 Elegies – de Sokolow et de Glazounow, 2 Morceaux de Glazounow, 2 Idylles de Stcherbatcheff et un Scherzo de Kopylow, sont petit de volume, mais ont des mérites musicals. Et voilà des grands : de Glazounow : Ouverture, Symphonie et Chopeniana. De Rimsky-Korsakow: Conte féerique et Symphoniette et de Wihtol – fête de Lihgo.

Si d'après votre goût vous ne trouvez pas interessants les oeuvres intitulé à la fin du page précédent vous pouvez les renvoyer, mais je ne trouve pas nécessaire de les échanger tous de suite avec d'autre oeuvres plus solides, puisque vous avez ceux qui sont au commencement de cette page ci qu'on ne connait pas encore et qui font un concert complet.

Si vous reussez a faire éxecuter les oeuvres qui vous sont envoyés, certainement vous en aurez d'autres en échange et puisque vous allez connaitre toutes les partitions de mon éditions, vous pourrez faire le choix, mais à quoi bon envoyer et renvoyer des oeuvres sans les avoir essayé?

Je ne voudrais pas que vous trouviez ma réponse rude, mais je suis accoutumé de dire plainement ce que je pense et je n'ai point l'intention d'offencer personne.

Ce que vous dites d'Albeniz me fait de la peine parceque je le supposais sincère. Ou en sommes nous?

Agréez l'assurance de mes sentiments sincères

M. P. Belaieff

94-21 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

le 22 Septembre SPTBG

Cher Monsieur Gilson!

Ça me fait plaisir, que vous etes d'accord avec moi.

Je suis peut etre trop exalté, mais je cherissais les talents de mes amis dont les oeuvres j'ai édité et je croyais qu'il n'y avait besoin que de les faire parraitre que le monde musical les appreciéra. A présent j'ai fait un pas en avant et j'ai l'intention d'envoyer quelques partitions au chefs d'orchestre les plus éminents, mais je ne leur donnerai (que peût etre par exception) des parties d'orchestre, parceque je considère cela comme leur jeter à la tête des oeuvres qui ont tant de valeur – que ce serait huméliant pour les compositeurs.

Vous etes le premier qui ait reçu de moi plusieurs oeuvres complets pour l'execution (excepté Colonne qui m'a duppé) et je vous restera reconnaissant si vous succédez de les faire éxecuter.

J'ai à présent en édition 3 Quatuors : 3me de Sokolow, Gretchaninoff et 2me de Kopylow qui vont bientot paraitre et je vous ferais envoyer alors les partitions. Tous ces quatuors ont été primées ce printemps – celui de Kopylow a reçu le 1r prix et les autres deux le 3me.

C'est dommage qu 'Albeniz parait d'etre un Tarasconnais.

Qu'est-ce que vous dites de l'illustre Vincent d'Indy? Par curiosité je fis m'envoyer tous ses oeuvres de Piano et mes amis ont trouvé que cet homme n'a point d'oreilles!! Qu'il n'a pas finit ses études, puisqu'il écrit incorrect!! Qu'estceque reste donc de son nom comme musicien? Où peut etre c'est de la musique Indienne? que nous ne comprenons pas?

Cesar Franck est mieux – mais pas aussi tel grand chose comme on en parle en France. J'ai déjà écrit a Liège où on a critiqué la 3me Symphonie de Glazounow, qu'on la compare avec l'unique de Cesar Frank.

Merçi beaucoup pour votre envoi du liste des clarinettes et autres instruments, que j'ai transmit à Glazounow. Je ne crois pas qu'il va composer quelques chose pour ces instruments parcequ'ils sont presque du même couleur et le grand orchestre est préferable, mais il vous remerçie pour l'envoi.

Agréez l'assurance de mes sentiments sincères.

M. P. Belaieff

94-22 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 30 Septembre – 94.
Fontanka – 38.

Mon cher ami,

Je trouve dans un Menestrel le petit entrefilet ci-joint. Faut-il Vous dire que j'en suis ravi et que je fais tous mes voeux pour l'accomplissement de cette bonne nouvelle.

Donnez moi de Vos nouvelles : dites moi où êtes Vous et que faites Vous?

Moi je n'ai rien de bon à Vous dire. Cet été j'ai ecrit quelques bagatelles – piano, violon, chant. Mais ce ne sont que de bagatelles et cela commance à m'ennuyer. Quand à aborder quelque chose de grand, je n'en ai trop ni le désir, ni le courage. Et puis – suis-je encore capable d'ecrire quelque chose de longue haleine? Là est la question.

Sur ce, je Vous serre la main avec mes meilleures et bien cordiales amitiés.

Tout à Vous

C. Cui.

V.S.

Dites moi si la Mer a déjà été executée à Bonn et à Berlin?

Quand Vous verrez Dupont ou D'Aoust saluer les bien cordialement de ma part

Et, mon cher ami, datez donc Vos lettres. Je les conserve toutes, elles fourniront de superbes matériaux pour Votre future, oh tres future biographie, mais encore faut-il, qu'elle soyent disposées dans l'ordre chronologique. C'est pourquoi, cher ami, datez donc Vos lettres.

94-23 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

1 Octobre 1894 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

Ça me fait plaisir de recevoir vos lettres, quoique je ne suis pas toujours de votre avis, mais j'aime la sincérité. A propos de mon avis des oeuvres de V. d'Indy je dois vous prevenir (comme je l'ai fait je crois déjà) que je suis un mal-appris ce qui concerne la théorie de la musique et par consequent je la juge seulement selon l'impression qu'elle fait sur moi; mais la plupart de mes amis musiciens ont fait l'école et c'est eux qui critiquent la technique de Mr d'Indy. Je crois qu'en France (et peut etre en Belgique) les jeunes musiciens passent en ce moment une époque que les musiçiens russes ont déjà passé. C'était un temps ou on ne reconnaissait plus les classiques et les trouvait <u>scolastiques</u>, où on voulait briser tout les bonds, où on trouvait que pourvu qu'on a du talent, on n'a pas besoin d'étudier, où on cherchait de produire autant de dissonances que possible et où on trouvait la tiérce abominable. Beaucoup de mes amis ont passé cette époque et même le chef de la présente école russe Rimsky-Korsakow en etait quelque temps le sujet. Mais comme il a un caractère solide il a commencé a s'instruire. Il a fait lui même ses études pendant plusieurs annés, qu'on peut remarquer par quelques de ses oeuvres (plus ou moins secs) qui sont paru après son "Sadko" et "Antar". Mais il est devenu maître de la forme et du contrepoint et enfin fut nommé professeur. A présent il ne peut pas voir qu'avec horeur les fautes antimusicales dans les oeuvres de Moussorgsky (qui avait un enorme talent et presque point d'études) et ceux de Cesar Cui – qui a non plus finit les siens. N'avez vous pas remarqué que les meilleurs compositions sont produit à la jeunesse. Peut etre qu'avec les années la fantaisie vous manque et c'est pour cela que les jeunes compositeurs avant de composer doivent etre totalement instruit, que leur critiques adversaires ne leurs trouvent pas point des fautes téchnique. La composition peut déplaire (parceque çela dépend du goût) mais aucun musiçien ne doit pas oser dire "que le compositeur ne sait pas la grammaire". Et voilà ce qu'on dit de V. d'Indy. Entre mes amis je peus compter presque jusque demi-douzaine qui peuvent etre considéré comme juges ce qui concerne la téchnique et en entandant d'Indy ils on fermé les oreilles. J'aurais bientôt le Trio qui ne m'est pas encore arrivé et je serais très content s'il fera changer un peu l'opinion de mes amis.

J'aprecie l'orgeuil des pauvres et c'est domage que je ne m'explique pas bien en français, et je crains que vous m'avez mal compris. Ce n'était nullement en reproche que je vous écrit que vous étiez <u>le premier</u> à qui j'envoyais le materiel musical, mais vous etes en même temps le <u>premier</u> des musiciens en Belgique qui s'interesse tellement de l'école russe et en vous envoyant le materiel pour exécution et les partitions pour lecture, je ne fais point de sacrifice mais au contraire j'exploite votre ardente

amour pour les oeuvres russes et j'en suis en reste avec vous. N'ayez donc aucun scrupule en recevant mes éditions pour lecture ou éxecution parceque j'espère qu'ils seront dans de bon mains.
Recevez Mr Gilson l'assurance de mes sentiments sincères

M. P. Belaieff

P.S. Je connais un peu la Sonate de Cesar Franck et jusqu'a présent je trouve que c'est le meilleur de ses oeuvres quoique loin d'etre une perle.

94-26 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

le 19m Octobre 1894 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

J'ai reçu votre dernière lettre à propos du concert (en vue) de Mr Lecocq à Marseille. C'est grâce à votre zele que les compositeurs russes auront la chance d'être éxecuté. Je vous envoi mille remerciements en leurs noms.
J'ai écrit aussitot à Leipsic d'envoyer à Mr Lecocq quelques (10) exemplaires de mon dernier catalogue entier et de lui écrire à propos du dépôt, parceque ce que concerne les affaires, mon représentant a mon plein pouvoir, et je ne m'y mêle pas beaucoup, comme ignorant. J'ai aussi donné ordre de vous envoyer la Partition d'orchestre du 4me Symphonie de Glazounow, que je vous prie d'accepter comme un petit présent de ma part.
Agréez Monsieur l'assurance de mes sentiments sincères

M. P. Belaieff

94-27 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 4 Novembre – 94.

Mon cher ami,

Je vois avec douleur que Vous ne ferez jamais Votre chemin, car Vous Vous occupez plus des autres que de Vous même. Quand on est compositeur il ne faut s'occuper que de la propagande exclusive de sa propre musique.

Ceci est le cris de la raison!

Mais voilà le cris de l'égoïsme :

Cordialement merci pour ce que Vous faites pour ma musique. Et ce qui me remplit de contentement, c'est que Vos démarches prouvent que Vous l'aimez, ma musique, ce que je met au dessus de bien des succès.

Hier je Vous ai expédié 2 exemplaires de 5 choeurs a Capella de ma façon, dont les 4 premiers pour voix de femmes. Un exemplaire pour Vous, l'autre – pour les Dames du Pro Arte. Ce dernier exemplaire j'ai traduit sommairement, non les paroles, mais le sens (passablement banal) de ces choeurs, ce qui permettra d'improviser des paroles françaises, adaptées à ma musique, en cas que ces Dames voudraient chanter ces choeurs. S'il en est besoin, je pourrai Vous envoyer encore plusieurs exemplaires de ces choeurs.

En fait de choeurs pour voix de femmes je puis vous indiquer encore un choeur au commencement de 2 acte du Prisonnier du Caucase et un choeur au commencement de la dernière scène du 1-r acte du Ratcliff.

J'ai parlé hier avec mon éditeur. Il enverra à ces Mrs, par Votre entremise, un exemplaire de Ratcliff et d'Angelo, en les priant de les lui renvoyer, si ces opéras ne leur conviennent pas.

Merci pour Votre offre de Vous occuper de la traduction flamande – je l'accepte sans vergogne mais non sans reconnaissance.

Si ces Mrs se décident de monter un de ces opéras, voilà ce qu'il faudra faire. Mon éditeur ne possède pas le matériel d'orchestre de mes opéras. Donc il faudra faire, pour le compte de ces Mrs, et sans mon inspection, la copie de la grande partition, qui deviendra leur propriété. Pour les copies des parties d'orchestre, il me semble qu'il serait préférable de les faire à Anvers. – Pour les droits d'auteur, – si modestes qu'ils soient – ils seront divisés en trois parties égales : une pour mon Editeur, une pour moi et une pour celui qui fera l'adaptation du texte flammand.

Pour monter convenablement Ratcliff il faut un excellent bariton, pour Angélo – un mezzo-sonprano hors ligne – cantatrice et comédienne. Ratcliff pourrait marcher dans toute son integrité; dans Angélo il faudrait faire des coupures.

Et pour clou, dites moi un peu, mon cher ami, ce que c'est que cet opéra flamand à Anvers? Y a-t-il longtemps qu'il existe? Est-ce qu'il y a aussi à Anvers un opéra français?

Quand à Vos innombrables définitions de la musique elles sont tres spirituelles, mais j'y sens une petite egreur qui me fait de la peine. Ça, il ne le faut pas. Tâchons de faire de la musique, qui puisse avant tout nous satisfaire nous mêmes, et puis – ceux, que nous estimons … en musique

Votre bien cordialement dévoué

C. Cui.

94-28 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

26 Novembre 1894 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

Il est depuis longtemps que je n'avais pas de lettres de vous et voilà que vous m'écrivez que vous expectez un précieux envoi de ma part. Je suppose que ce doit etre la partition de la 4me Symphonie que je vous ai promis – mais je ne suis pas sur. Je crois que je vous ai déjà dit, que j'ai une mauvaise mémoire – ayez donc la bonté dans des cas pareilles de me dire distinctement ce que j'ai oublié. Vous n'avez pas besoin d'aucun cérémonie avec moi, et je préfère qu'on me souvient de ce que j'ai oublié, que de ne tenir mes promesses. Si j'aurais oublié encore quelque chose que je vous promettais ayez la bonté de m'écrire.

Votre

M. P. Belaieff

1895

95-1 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 7 Janvier – 95.

Cher et excellant ami,

D'abord dites moi en peu de mots comment Vous comprenez une oeuvre musicale flamande? Est-ce une oeuvre basée uniquement sur des thêmes nationaux, dûment harmonisés, ou bien elle comporte outre cela certaines particularités de forme et de style? Si oui, quelles sont ces particularités?

Merci pour les renseignement que Vous me donnez sur le thêatre flamand. Les femmes de l'Angélo y seraient très bien representées, mais j'ai encore besoin d'un ténor pas trop léger et de 2 basses, – deux echantillons différents de scélérats. – La Direction du thêatre connait elle un peu mon Ratcliff? Ne pense t'elle pas que se serait une oeuvre plus flamande qu'Angélo?

Puis, si je ne me trompe, Anvers possède encore un Opéra (Français?). Ne serait-ce pas un cadre plus avantageux pour Angélo, s'il pouvait y pénétrer?

Apres ces questions, dont je Vous accable, je répodns à la Votre. J'ai lu et relu Votre scénario avec la plus grande attention et je trouve Votre sujet tout honnement superbe. Il est fait pour Vous. Il comporte tout : drame, poésie, fantaisie, colorit. Il Vous empoigne, empoignez le à Votre tour!

On Vous a dit des bêtises:

Sujet invraisemblable. – poétique et fantastique, donc essentiellement, ultramusical.

Personnages peu décoratifs. – Les paysans et soldats actuels sont plus pittoresques, plus vrais et les sympathiques que les banals seigneurs moyenageux.

Conclusion baroque – conclusion logique dans sa fantaisie et d'une poésie exquise.

Donc, mon cher et jeune Maître mettez-Vous à l'oeuvre et – bon courage et bon vent, comme on dit dans feu Flibustier.

Les dames du Pro Arte (je crois), auquel j'ai envoyé mes choeurs par Votre entremise, m'ont ecrit une tres gentille lettre de remerciement. Quand Vous les verrez dites leur d'abord qu'elles ont parfaitement le droit de faire l'adaptation française de ces choeurs, puis – que leur lettre m'a vivement touché et que je la conserverai précieusement comme un charmant souvenir de l'exquise gentillesse féminine.

Bien à Vous et Vive Kors et Rika! Et laisser tranquillement ricaner les adversaires de ce drame si bien corsé. Pardonnez moi ce misérable calembour, mais peut être serait-il bon de changer les noms de Vos héros? Demandez à Ekhout ce qu'il en pense, et croyez moi Votre cordialement dévoué

C. Cui.

95-3 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

Le 17me Fevrier 1895 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson.

Vous pouvez etre sure que je suis toujours préparé aux mauvaises reussites des compositeurs russes. Les succés sont des exceptions. Mais comme je vois que plusieurs oeuvres mediocre et même quelque fois detestables, ont des grands succés auprès du public et de la presse acheté – çela ne m'abatte pas.

Mille remerciements autant de ma part, que de la part des compositeurs russes pour votre zéle que vous avez pris pour pousser la musique russe. Vous avez fait tout ce qui était possible et si vous n'avez pas reussi, ce n'est pas votre faute. Le moment n'est pas encore venu qu'on aprecie ces oeuvres, mais je ne perdrais jamais l'éspoire qu'il viendra, même si ce sera après ma mort. –

Nous venons de finir nos Concerts russes dont nos avons eu quatre cette saison; l'un d'eux étant dédié à la mémoire de Rubinstein. Esperant que vous m'écrirez aussitôt que vous aurez a me communiquer quelques nouvelles, agréez l'assurance de mon éstime sincère

M. P. Belaieff

95-5 *Paul Gilson aan Mitrofan Belaieff*

Cher Monsieur Belaieff

Je vous envoie quelques programmes de Concerts où des œuvres russes figurent. J'en ai égaré quelques uns (1) ainsi que les critiques – du reste peu intéressantes. Si cependant ces dernières vous pouvaient faire plaisir, je les rechercherais.

A présent, je vous demanderai de m'accorder encore un sursis pour le renvoi de ces musiques. (Vous savez que mon … échéance est au 1r Mai). J'aurai peut-être l'occasion de faire exécuter le tout au Concerts de la Grande Harmonie d'Anvers et aux Concerts de Spa. De plus, j'irai moi même à Blankenberghe où je dirigerai personnellement. Cela me coutera très cher … mais "le vin est tiré!"

Je renverrai en tout cas les partitions que vous m'avez prêtées, et dont la lecture m'a infiniment interessée. S'il m'était possible d'avoir à présent la Nuit de Mai de N. Rimsky-Korsakow, je vous en serais tout à fait obligé. Peut être même aurai-je assez de crédit pour faire représenter cette œuvre, si elle n'offre pas trop de difficultés scèniques (Ballets – fantasmagories avec machines compliquées – instruments de musique spéciaux –) parce que le théâtre que représenterait cette œuvre est assez pauvre et peu secouru. – (Ils joueront très probablement le Rattcliff de César Cui.)

Je Vous prie, cher Monsieur Belaieff de bien vouloir écrire à ces sujets (2) un mot à votre représentant, afin que je sois en règle avec lui vis à vis de vous.

Croyez à mes meilleurs sentiments et mon affection sans cesse croissante pour la musique russe – la vraie musique, un dernier rayon de soleil sur le chaos décadent actuel.

Paul Gilson
Rue Rouppe
Bruxelles

(1) Notamment le Ct pre. de Blles avec le Conte féérique de N. Rimsky Korsakow– le Ct Nouveau de Blles avec la Mazurka de Liadow les Steppes de Borodine et l'Idylle de Stcherbatcheff.

(2) Je résume :

Prolongation de votre prêt de musique jusqu'à la fin de l'Eté – septembre – ; Prêt de la partition Nuit de Mai. (Avec texte français ou allemand) Je renverrai les partitions qui m'ont été données en lecture, mais j en garderai quelques unes encore quelque temps, j'aurai peut être l'occasion de les vendre.

Dites moi s'il faut que je recherche les critiques au sujet des exécutions de musique russe.

95-6 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

Le 5/17 Avril 1895 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

J'ai reçu votre dernière lettre, quoique pas encore les programmes dont vous y parlez. Aujourdhui j'ai écrit à Mr Schaeffer (mon représentant a Leipsic) de prolonguer votre prêt jusqu'à Septembre et de vous envoyer la partition de la Nuit de Mai.
Je suis – grâce au Ciel – de nouveau en extase. Un jeune homme (23 ans) Scriabine de Moscou a loger chez moi pour un quinzaine de jours, pour donner son Concert içi. C'est un grand talent – quoiqu'il ne compose (et je crois ne composera) que pour le Piano. La plupart de ses oeuvres sont de grande difficulté, mais en ésperant qu'entre vos amis, il y a des pianistes fortes, je vous fais envoyer les oeuvres qui sont parut dans mon édition et j'attends votre opinion ládessus.
Mais remarquez seulement que dans son oeuvre 4. Allegro appassionato, on doit faire une coupure du fin de la page 6 au fin de la 1ere ligne de la page 11. C'est une faute des graveurs, qui sera omit au second édition.

M. P. Belaieff

95-7 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 28 Juin – 95.

Mon cher ami,

Je répons à Votre bonne lettre point pour point.

Monsieur Thiébaut m'a déjà ecrit et je lui ai répondu. Je tacherai de faire tout ce que je puis pour lui être agréable.

Grace à Vous, mon cher ami, grace à Votre protection, peut être mon Ratcliff verra le jour hors mon pays, où il a été enfoui dans un complet oubli pendent plus de 25 ans. – Bon, c'est dit, je le métronomiserai d'un bout à l'autre, et merci pour ce bon conseil. – Mais pour indiquer les mouvements et le jeu de scène des acteurs – cela me parait impossible. D'abord, moi, je n'y comprend goutte, et puis, il faudrait pour cela tracer un grand nombre de plans, tracer des marches, des contremarches etc. Mais, sapristi, parmi Vos jeunes il doit y en avoir un vieux barbon de régisseur qui leur montrera la chose.

Maintenant, voyons, comment nous allons proceder? Quand la Direction aura définitivement décidé de monter Ratcliff, elle me la fera savoir officiellement. Je ferai faire pour elle, et à ses frais, la copie de la grande partition d'orchestre (ce qui pourra couter me semble t'il de 300 à 400 frs). Pour les parties d'orchestre, il me semble qu'il serait préférable de les copier à Anvers : cela sera mieux fait, fait d'apres Vos usages, cela coutera moins, et il ne faudra pas faire voyager ce gros paquet. – Pour les partitions de Piano il faudra s'adresser à mon Editeur Bessel à Petersbourg. – Pour les droits d'auteur, d'apres mes conventions avec mon éditeur, ⅓ en revient à moi, ⅓ à mon editeur et ⅓ au traducteur. Moi, je me passerai volontier de ma part. Mais il faudrait indemniser l'editeur et le traducteur. Pour le chiffre des droits d'auteur, s'ils n'est pas fixé par l'usage, la Direction le fixera elle même.

Avant de faire la copie de la grande partition, je voudrais la revoir et y faire des modifications, que je trouverai necessaires. C'est un gros et fatiguant travail qu'il faudrait faire à temps. C'est pourquoi, je voudrais être fixé, pour sûr et au plus vite, sur la décision définitive de la Direction et sur la date probable de la 1-re.

Le 2 Juillet je pars pour Paris; j'y passerai 2 ou 3 jours (le 5, le 6 et le 7), puis je pars pour Vichy, ou je passerai de 3 à 4 semeines. Ecrivez moi donc d'apres ces indications, soit à Paris – Hôtel Chatham, rue Daunou, soit – plustot à Vichy poste restante.

Je ne puis Vous dire l'impression navrante que produit sur moi le sang froid, avec lequel Vous me contez Vos mésaventures, jusqu'aux sommations d'huissiers inclusivement. C'est terrible, et je puis fort bien en juger, car moi aussi j'ai commencé par passer un peu par là (Oh! tres, tres peu). Mais, est ce que le Conservatoire et Mr Gevaert ne croyent pas de leur devoir de Vous offrir une place (Professeur de composition, d'instrumentation – que sais-je), qui puisse Vous permettre de vivre tranquillement,

et tranquillement travailler, sans être agité par la question énervante du landemain? Est-ce que Mr Dupont ne pourrait pas Vous arrenger cela?

Quand à Tourendot, envoyez le moi à Vichy poste restante: je le lirai bien volontier et avec la plus grande attention et je Vous dirai franchement ce que j'en pense. Et pour commencer – voila un conseil pratique: tâchez d'avoir pour librettiste un homme à poigne, qui puisse faire monter Votre opéra immédiatement.

Et voila, mon cher ami, moi, tout cet hiver, j'ai été tellement absorbé par mon service,qui Dieu merci me dispense largement des sommations d'huissiers, que je n'ai rien fait pour la musique. Je n'ai ecrit que 6 choeurs à Capella, assez curieux sous le rapport de l'instrumentation vocale et que je Vous enverrai quand ils paraîtrons.

Et pour finir, il faut Vous dire que j'ai été bien touché et sincèrement fier de ce que Vous me dites à propos de ma petite notice sur la Comtesse. Ah, oui, c'etait une "femme"!

Cordialement Votre

C. Cui

95-13 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

26t Novembre 1895 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

Par l'intermede de Mr Glazounow, Mr Ysaye souhaitait d'avoir quelques oeuvres des mes éditions pour ses concerts et comme il avait l'intention de retourner bientot à Bruxelles, et je ne savais pas son adresse, je m'ai permis de les faire envoyer à votre adresse pour remetre à Mr Ysaye. A présent il reste encore quelque temps içi et je vous pris dès qu'il sera de retour de lui remetre l'envoi.

Tout a vous

M. P. Belaieff

95-14 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

19me Decembre 1895 St Petersbourg

Cher Monsieur

A. Scriabine a l'intention de donner un concert à Paris à la Salle d'Erard le 15me Janvier et je l'accompagnera dans son voyage. N y a-t-il pas d'occasion pour lui, de se faire entendre après son concert (ç.a.d. le 17 ou 18 Janvier) dans un concert à Bruxelles? Peut etre dans un concert symphonique?

Nous partons d'içi le 1er Janvier et si vous ne pouvez pas me donnez une réponse qui m'atrappe encor içi alors envoyez moi deux lignes poste restante à Paris où j'éspere d'arriver le 5me Janvier.

Agréez mes plus cordiales salutations.

M. P. Belaieff

95-15 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

25 Decembre 1895 St Petersbourg

Cher Monsieur

Les concerts de Mr Scriabine sont deçidés: a Paris le 15me et a Berlin le 25me Janvier. Cela nous laisse plus de temps et si vous pouviez arranger pour lui une execution dans quelque solide Concert entre le 17me et le 20me Janvier ayez la bonté de m'écrire Paris poste restante.

Agréez mes plus cordiales salutations

M. P. Belaieff

P.S. Notez que c'est un Compositeur pianiste c'est à dire qu'on ne doua pas expecter un virtuose, quoique un bon pianiste. Mais vous l'avez entendu!

1896

96-1 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

8m Janvier Paris

Hôtel du Helder – rue du Helder

Cher Monsieur,

Quoique nous sommes arrivées içi déjà le 6me je ne pouvais pas jusqu'à présent répondre a votre aimable lettre (que j'ai reçu içi poste restante) parceque n'ayant pas de réponse de vous avant notre départ, je supposais, que peut etre il y avait de difficultés pour vous, de trouver une salle et nous avons mit cette affaire entre les mains de Mr Wolf à Berlin. Mais aujourdhui j'ai reçu de lui une telegramme que nous pouvons avoir une salle mais seulement le 20me ou le 21me. Cela ne nous convient pas (ce que je lui répond) et je vous prie de retenir la salle Erard pour le 18me et aussitôt que ce sera décidé, de m'envoyer une telegramme (a nos comptes) afin que je vous envois la programme.

Pardonnez moi, puisque je suis en hate

Votre devoué

M. P. Belaieff

96-2 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

Cher Monsieur

C'est justement que j'ai reçu votre telegramme, d'après laquelle je comprends que vous avez retenu la salle Erard pour le 18me.

Çijoint je vous envois la programme d'içi, qui va être executé aussi et dans le même ordre le 18me à Bruxelles Ayez la bonté de faire les necessaires dépenses jusqu'a notre arrivée, que je remboursais aussitot.

Je pense que nous partirons d'içi le 16me à 6h.20m. le soir

Mille remerciments pour vos trouble et agréez l'assurance de mes salutations les plus cordiales

M. P. Belaieff

Progr.

I

2 Impromptus Fa # m. – La
Nocturne Fa m
2 Impromptus Si – sol # m
All° de Ct si b m

II

12 Preludes mi – do # m – si – si m – La –
Fa # m – Fa # – mi b m – si b m – Fa # –
mi m – Fa m
Etudes Fa # m – La b – Si – Re # m

III

3 Mazurkas
Presto sol # m. Finale de la 2me Sonate.

96-3 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

Paris 11 – 1 – 96

Cher Monsieur

Je ne sais comment vous remercier pour les peines que vous prenez en arrangant le concert de Mr Scriabine. Assurement il ne contait jamais que ces premiers concerts seraient des concerts payants, mais comme il n'a pas de moyens, il voudrait au moins qu'ils lui coutent moins chère.

La durée de toute la programme ne prend plus d'une heure et deux entracte chacun de 10 minutes ça fait en tout 1 heure et 20 minutes.

Les trois parties sont tellement divisées qu'a la fin de chaque il y a une pièce qui est la plus difficile ç.a.d. qui a besoin de repos. Et dans votre propos vous supprimez des morceaux moins difficiles et qui sont d'un autre caractère. Je vous ai télégraphié aujourdhui la durée de toute la programme et j'attends votre réponse. Parceque si vous la trouverez toujours trop longue, Scriabine essayera de la modifier, mais ce serait dommage.

Après notre séjour chez vous il a composé plus que 48 préludes et l'Allegro de Concert. Tous ces morceaux sont encore inédit. La duré des préludes est de 40 secondes jusqu'à peu près de 2 minutes et les 12 préludes mit sur la programme ne prendront plus de 14 minutes à un ¼ d'heure.

Nous ne pouvons pas partir d'içi avant le soir du 16me parceque Scriabine aura besoin de se réposer un peu après le Concert, mais il est pret de donner une audition Vendredi soir.

Moi, je suis membres de la Sté des auteurs et compositeurs et Mr Scriabine viens de s'inscrire aussi, alors nous aurons a payer les droits, mais plus tard il les remboursera.

Nous n'avons pas le temps de rester à Bruxelles plus que 2 jours, puisque Mr Scriabine donne un concert à Berlin le 25me.

Il a etudié (au Conservatoire de Moscou) la théorie chez le proffesseur Taneyeff et finit son course de piano chez le directeur du même Conservatoire Safonoff. Il a justement atteint son 24me année.

Votre devoué

M. P. Belaieff

P.S. C'est tout a l'heure que je reçois votre tellegramme: "Alors tout est bien. Garde programme. Au revoir donc!

M. P. Belaieff

1897

97-1 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

Le 22 Juin 1897 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson

Votre ami Mr Agniez m'a donné une visite il y a une semaine ou dix jours et ne m'a pas trouvé à la maison, puisque je suis maintenant à la campagne et ne viens pas en ville qu'une fois par semaine. Je veux essayer de lui rendre visite à Pawlovsk ce vendredi.

C'était la cause que jusqu'a présent je ne pouvais pas répondre a votre lettre du 6 Avril.

Glazounow a composé sa 6me mais elle n'est pas encore imprimé. Les épreuves dont vous parlez doivent etre de sa 5me et au moins qu'ils n'interessent pas Mr Jorissenne, je ne voudrais pas le priver d'eux; mais écrivez moi ce que vous désirez de cette Symphonie c.a.d. la Partition ou la réduction et je ferais vous l'envoyer.

Sa 6me ne paraitra qu'au commencement de la prochaine saison (Decembre ou Janvier) puisque la reduction n'est pas faite.

Ecrivez moi quelque lingnes comment est votre situation à présent?

Agréez cher Monsieur Gilson, l'expression de mes meilleurs sentiments

M. P. Belaieff

97-2 *Alexander Glazounow aan Paul Gilson*

3 Juillet 1897

Dacres road
St Magnus
Forest Hill. London.

Cher Monsieur Gilson!
Je suis obligé de rester ici à Londres encore quelques jours ayant reçu plusieurs invitations aux déjeuners et diners, auquelles je n'ai pas le droit de refuser. Je Vous demande pardon, que ne sachant pas, quand je quiterrai Londres, j'ai donné à mes parents Votre adresse à Bruxelles pour les lettres à moi, que je prendrai de vous à mon arrivée à Bruxelles.
Ma symphonie a été exécutée très bien par l'orchestre de la société philharmonique et eut un sucsès parmis les musiciens et le public. Après le Scherzo on m'a tant applodie, que je ne savais pas – fallait-il le repéter ou non. Tout de même j'ai continué la symphonie à cause que je n'ai pas pu trouver les mots anglais pour demander le premier violon à cette raison, comme je le fais toujours à St Petersbourg.
Au même concert prenait part Mr Zilotti et cela m'à fait un grand plaisir de le rencontrer ici.
Je finis ma lettre et j'attends avec impatience le plaisir de vous revoir.

Votre dévoué serviteur
A. Glazounow

97-3 *Alexander Glazounow aan Paul Gilson*

28 Juillet 1897.

Cher Monsieur Gilson!
Me voilá encore à Aix-la-Chapelle fatigué de la cur et du travail à orchestrer mon Ballet. Le Ballet avance très lentement – áprès mon arrivée je n'ai instrumenté que 60 pages.
Mon empoisonnement du mercur durera encore 8 jours, et alors jeudi prochain je partirai pour le Harz près de Braunschweig pour quelques jours et áprès je continuerai mon chemin à St Petersbourg.
Je vous remercie beaucoup pour la lettre que Vous m'avez renvoyée de Bruxelles, et j'attendai avec impatience des nouvelles de Vous même, mais probablement Vous avez été occupé de vos travailles. Quand je travaille beaucoup je suis très parresseux pour écrire des lettres.
De-même je n'ai pas reçu de nouvelles de Mr Ysayé, – son concert eut-il du sucsés?
Mon sejour à Bruxelles m'a laissé un charmant souvenir, et je regrette beaucoup que cette année je ne pourrai pas être de nouveau dans Votre aimable société.
Ici à Aix j'ai quelques connâissenses parmi les russes. Avec l'un je fais souvent des excursions à pied et même en chemin de fer. L'autre me tranquillise que je ne serai jamais gueri, mais je ne lui croie pas heureusement.
Si Vous n'avez rien à faire ne viendrez Vous pas un jour ici? Cela me ferait un grand plaisir.
Mes compliments à Madame Votre mère et à Monsieur Dupont.

Votre dévoué
A. Glazounow.

Aix la Chapelle
Nuellens Hotel

97-4 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

2 Septembre 1897 St Petersbourg

Cher Monsieur Gilson
Glazounow m'a dit que vous vous interessez à l'opéra "Orestie" de Taneïew.
Aujourdhui je vous envois la Partition de Piano de cet oeuvre, telle qu'elle existe jusqu' à présent et telle qu'elle a été exéqutér á l'opéra de St Petersbourg la saison passé. Maintenant le compositeur est en train de faire quelques changements et la Partition aura deux traductions: français et allemand. Alors je commence à l'éditer, et si l'oeuvre vous plaira, je vous fera envoyer une Partition.
Agréez l'assurance de mes meilleurs sentiments

M. P. Belaieff

97-5 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

St Petersbourg le 17 Septembre 1897.

Cher Monsieur Gilson
Vous n'avez pas besoin de me renvoyer la partition de l'Orestie puisque cette édition n'existera plus aussitôt que l'auteur fera quelques changements, et elle sera imprimé dans la nouvelle forme, mais comme ce ne sera fini, que pour la saison prochaine c.a.d. Septembre ou Octobre 1898, et Glazounow m'a dit que vous vous interessez a cet oeuvre, je preferrais de vous l'envoyer telle qu'elle existe maintenant.
L'adresse de Glazounow est: Kazanskaya N° 10.

Votre bien devoué
M. P. Belaieff

1898

98-2 *Mitrofan Belaieff aan Paul Gilson*

St Petersbourg le 28 Mars 1898.

Cher Monsieur Gilson

Pardonnez moi que je ne vous ai pas répondu tout de suite, mais je devais voir l'auteur, qui est maintenant trop occupé par ces opéras qui sont en train de représentation içi par une trouppe Moscovite (La nuit de Mai, Psovitianka, Snégourotchka et Sadko) C'est seulement avanthier que j'ai eu l'occasion de lui parler de votre lettre.

Je me souviens qu'il y a 3 ou 4 ans que j'ai reçu (je ne me souviens plus de quelle part) une réduction de Scheherazade, que j'ai montré à l'auteur à son opinion, et comme il ne l'a pas approuvé, je l'ai renvoyé.

Si vous l'avez refaite, ayez la bonté de me l'envoyer, mais sous la reserve de l'approbation de l'auteur. Le manuscrit n'a pas besoin d'etre recopier et je vous prie de me faire savoir les conditions du honoraire.

Si l'auteur appouve le manuscrit dans la forme présente, il sera publié et je vous écrirai avant de l'envoyer à Leipsic, autrement il sera renvoyé et je ne sais à quoi bon alors d'écrire quelques chose?

Recevez l'expression de mes meilleurs sentiments

M.P. Belaieff

98-3 *Edward Keurvels aan César Cui*

Monsieur Cesar Cui
Compositeur de musique
À St. Petersbourg = Russie

Anvers 22 Juillet 1898

Cher maître,

En ma qualité de Directeur musical du Théâtre lyrique Neerlandais d'Anvers, j'ai depuis longtemps espéré de pouvoir porter sur notre répertoire votre opéra William Ratcliff; notre ami commun Paul Gilson doit vous avoir écrit maintefois concernant ce sujet, dont la réalisation malheureusement a échoué jusqu'ici pour divers motifs. Aujourd'hui je viens d'en parler avec mon nouveau directeur général, M. Van Walle, et en principe l'éxécution de Ratcliff a été décidé pour la saison prochaine.

En conséquence, cher maître, j'ai l'honneur de vous prier de bien vouloir nous faire connaitre si vous pourriez adhérer à notre projet et quelles seraient les conditions quant aux droits d'exécution de votre œuvre.

Dans l'espoir que votre réponse nous sera favorable, je vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments très distingués.

Edward Keurvels
Rue Boudewijns 94
Anvers

1899

99-5 *Paul Gilson aan Mitrofan Belaieff*

Cher Monsieur Belaief. Tout en me rappelant à Votre bon souvenir, je Vous annonce que j'ai confié à Mr. Schœfer (pour qu'il Vous l'envoi) la réduction pr. piano 2 ms. de Scheherazade de Rimsky-Korsakow. Vous vous rappelez sans doute que je Vous l'avais déjà envoyé autrefois (je l'avais faite avec le concours d'une amie, bonne pianiste). Mr. R. Korsakow l'avait renvoyée. Je ne sais pourquoi, car la réduction n'est pas si mauvaise que cela. Sans doute, ce n'est pas un morceau de Concert, ni une Sonatine de Clementi; mais je pense que c'est neamoins très jouable, puisque moi même je sais le pianoter assez convenablement. Et que plusieurs amis à qui je l'ai montrée l'ont trouvée très accessible. Il y a cependant quelques passages qui devraient être remaniés, la IVe partie est même entièrement à refondre. C'est un travail assez long, et je ne le ferais qu'au cas où M. Rimsky se déciderait à approuver ce qui est fait … et Vous à publier , naturellement ! Vous comprendrez cela, n'est-ce pas? Et ne m'en voudrai pas! – Donc, je prie l'auteur de bien vouloir réexaminer ma réduction. Malheureusement, mon manuscrit n'est pas très bien écrit, et je sais que cela indispose souvent les lecteurs. Mais le faire recopier coûte près de 40 fr. et je ne peux débourser cette somme dans l'incertitude que je suis de voir mon travail bien accueilli, sinon, ce serait 40 fr. de jetés et je n'ai pas les moyens pour cela. Je me permets encore de Vous rappeler que je Vous avais parlé de ceci. Vous même m'aviez autorisé à Vous renvoyer mon manuscrit.
Croyez, cher Monsieur Belaief, à mes meilleurs sentiments.

Paul Gilson
11 r. Borgval

Viendrez Vous à Bruxelles avec M. Rimsky-Korsakow?

99-6 *César Cui aan Paul Gilson*

Le 26 Decembre – 99

Mon cher Gilson, la perte de Dupont est vraimant bien douloureuse : c'etait un superbe chef d'orchestre et un excellant homme. Par qui sera t'-il remplacé? Si Vous preniez le baton du chef d'orchestre?

Je savais déjà la désunion de Kervels avec Van de Walle. J'ai déjà ecrit à ce dernier en le priant ou de me renvoyer la partition des 2 permiers actes de Ratcliff, qui se trouve entre ses mains, ou de me rembourser le prix de la copie. Mais, comme j'en etais sûr, il ne m' a pas répondu, il ne payra pas et il gardera la partition, en economisant en même temps un timbre de poste. C'est bien simple.

Ces derniers temps, j'ai eu deux opéras montés : Le Sarrazin à Petersbourg, avec un succé convenable, malgré une interprétention grise, bien que tres consciencieuse, et le Prisonnier du Caucase à Moscou, avec un succé frénétique.

Quand à mes féconds collègues: Rimsky-Korsakow entasse opéra sur opéra, Glazounow ballet sur ballet et moi je me repose.

Cordialement tout à Vous, mon cher Gilson

C. Cui.

99-7 *César Cui aan Paul Gilson*

Mon cher ami, hier j'ai calomnié ce pauvre Van Walle : il m'a répondu! Il prétend même ne pas avoir abandonné le projet de monter Ratcliff. J'y consentirai, mais a une condition: c'est que Vous preniez la direction absolue de l'éxécution et vouliez bien accepter les honoraires (ou plustot les 2/3 des honoraires, car ⅓ ira à mon éditeur Bessel), qui me seront dus. Y consentez Vous, et faut-il l'ecrire à Van Walle?

Cordialement Votre

C. Cui

V.S

Le 27 Dec. 99

Si j'ecris à Van Walle, peut être vaudra t'il mieux ne pas parler de nos conventions pécunières, en lui disant seulement que c'est Vous, que je charge de toucher pour moi les honoraires?

PAUL GILSON: VADER VAN DE BLAASMUZIEK

Luc Vertommen

Inleiding

> Voor wie er belang in stelt, zal ik bijvoegen dat ik [...] met min of meer geluk zangmuziek geschreven heb, orkest- kamer- en instrumentale muziek, klaviermuziek en vioolmuziek, drie balletten, drie opera's. Als vrucht van tien jaar professoraat te Brussel en te Antwerpen en van 20 jaar inspectie van de Belgische muziekscholen, heb ik een harmonieleer evenals een orkestratieleer uitgegeven; blijven dan nog duizenden bladzijden studies, kritieken, enz.[198]

In bovenstaand citaat benadrukt Gilson zijn bijdrages voor het blaasorkest niet expliciet. Dit contrasteert echter met de bijna driehonderd werken voor blazers van zijn hand. Als één van de eerste Belgische componisten heeft hij zich uitermate ingezet om een uitgebreid oeuvre originele werken voor harmonie- en fanfareorkest te componeren.[199] Omdat hij deze interesse ook doorgaf aan zijn leerlingen wordt Gilson vandaag de dag nog steeds als de 'vader van de blaasmuziek' beschouwd.

Dit hoofdstuk gaat dieper in op de historische context waarin Gilson zich ontwikkelt als componist van blaasmuziek. Als autodidact componeert hij eerst voor de plaatselijke fanfare uit Ruisbroek. Nadien neemt zijn expertise geleidelijk aan toe en maakt hij kennis met grotere Brusselse verenigingen. Parallel met die toenemende ervaring groeit zijn œuvre van eenvoudige gebruiksmuziek tot concertante symfonische werken voor blaasorkest.

---

198 GILSON (Paul), De Belgische toondichters (vert. Marcel Boereboom), programmabrochure van het NIR, 1936.

199 Volledige werkenlijst voor blazers zie VERTOMMEN (Luc), Paul Gilson (1865–1942), Band Press VOF, Zaventem, 2017 (derde druk).

De werkenlijst van Gilsons blaasmuziek reconstrueren vormt een haast onmogelijke taak. De componist gebruikte nooit opusnummers en dateerde het merendeel van zijn werken niet. Af en toe dateerde hij zijn werken lang na compositiedatum met als gevolg dat hij zich vaak vergiste.[200] Recent kon ik een inventaris opmaken van 273 composities voor blaasorkest.[201] Om de nalatenschap van Gilson voor het blaasorkest te reconstrueren en te bestuderen zijn er verschillende bronnen voorhanden.

Een eerste en voornaamste bron is het Fonds Paul Gilson. Het fonds is een rijke verzameling van een 400-tal composities en theoretische werken, schetsen en brieven, autobiografische notities, krantenknipsels en programmabrochures die na Gilsons dood (op vooralsnog niet nader te verklaren wijze) in het bezit kwamen van zijn vriend en leerling Gaston Brenta.[202]

Een tweede belangrijke bron is de collectie van Charles De Cock, een leerling uit de tromboneklas van Jules Blangenois.[203] Een deel van Gilsons nalatenschap kwam na

[200] Gilson stelde tijdens zijn leven zelf, op vraag van uitvoerders en bibliotheken, verschillende werkenlijsten samen waarvan er enkele werden uitgegeven. Ze hebben met elkaar gemeen dat ze allemaal erg onvolledig zijn en fouten bevatten. Dikwijls verandert Gilson zelfs de titels bij verschillende versies van eenzelfde werk door onoplettendheid of door zijn fantasie. Voor hetzelfde werk, de *Fantaisie sur des mélodies populaires Canadiennes,* vonden wij onder andere de volgende varianten: *Rapsodie Canadienne, Fantaisie Canadienne, Ouverture-fantaise sur des airs populaires du Canada, Fantaisie sur 3 mélodies du Canada (vieux chants normands), Fantaisie (Ouverture) Canadienne* en *Fantaisie Canadiens*. Ook voor de titel van zijn eerste saxofoonconcerto gebruikt Gilson varianten, zowel *Suite pour saxophone* als *Concerto pour saxophone* en nadien de definitieve titel *1er Concerto pour saxophone*. Binnen zijn œuvre voor blaasorkest is zijn *Cantate Inaugurale* bekend onder de titel *Cantate pour l'Inauguration de l'Exposition Internationale de Bruxelles, 1897* of als *Cantate sur des thèmes populaires flamands* (in het manuscript). Voor de *Fantaisie sur des airs Suédois* gebruikt hij ook de titels *Fantaisie sur des thèmes populaires du Schleswig* of *Par les plaines*. Bovendien heeft Gilson de gewoonte om (allicht om een werk meer kans te geven om uitgevoerd te worden) eenzelfde werk te transcriberen voor verschillende bezettingen. Hij maakt daarbij dikwijls aanpassingen en wijzigingen waardoor een ware puzzel ontstaat als men verschillende versies van eenzelfde werk met elkaar gaat vergelijken.

[201] Zie werkenlijst in VERTOMMEN (Luc), Paul Gilson (1865-1942) en zijn werken voor blaasorkest, Band Press VOF, Zaventem, 2017.

[202] Brenta's weduwe maakte deze collectie tussen 1980 en 1983 in drie afzonderlijke ladingen over aan de bibliotheek van het Conservatorium. Van enige systematische ordening van het Fonds Paul Gilson was geen sprake. De summiere, onvolledige, niet-genummerde en vaak foutieve inventaris die inderhaast werd samengesteld in 1982 door Gérard Pinsard, medewerker van de Franstalige afdeling van de bibliotheek van het conservatorium, bleek een totaal onbruikbaar instrument voor wie één of andere partituur uit het fonds wou raadplegen. In 1996 inventariseerde Jaak Van Holen het fonds dat 174 werken voor blaasorkest bevat. In mei 2019 kon Luc Vertommen tussen de collectie van het Fonds Paul Gilson nog een doos terugvinden met manuscripten die nooit in de catalogus zijn terechtgekomen. Deze doos met 'onafgewerkte werken en diverse documenten' bevatte 39 volledige – voordien niet gelokaliseerde – jeugdwerken zoals de *Fantaisie Napolitaine* en de bewerkingen voor harmonie en fanfare van de ouvertures *Meinacht* (Rimsky-Korsakov) en *Carnaval* (Glazoenov). Nog in het najaar van 2019 konden 74 werken die door Yolande Watelet, kleindochter van de componist, uit het Fonds Paul Gilson werden gehaald in de jaren '80, door de conservatoriumbibliotheek teruggekocht worden om het Fonds Paul Gilson te vervolledigen.

[203] Blangenois werkte als trombonist in het orkest van de Muntschouwburg en als leraar aan het conservatorium van Verviers. Als dirigent was hij al tijdens het leven van Gilson een voorname promotor van diens muziek, onder andere met de Brusselse 'Cercle Instrumental'. Als arrangeur en componist assisteerde hij Gilson bij tal van uitgaves van zijn werken voor blaasorkest.

zijn dood op raadselachtige wijze bij Blangenois, en nadien bij De Cock terecht. Na de dood van De Cock kon Luc Vertommen deze collectie terugvinden in Zuid-Frankrijk via kunsthandelaar Eric Arbouin. Ze bevat naast volledig materiaal uit de bibliotheek van de 'Cercle Instrumental' veel arrangementen en kleine werken van Blangenois, alsook een 15-tal manuscripten van werken voor blaasorkest van Gilson. De meest opmerkelijke vondst uit deze collectie was de originele orkestpartituur van het *Premier Concerto* voor saxofoon.

Een aantal manuscripten zijn terug te vinden in de archieven van het Letterenhuis in Antwerpen en in het archief van de Fanfare Sint-Cecilia uit Ruisbroek.[204] Het is nog steeds een raadsel op welke wijze de manuscripten (waaronder het handschrift van de orkestpartituur van *La Mer*) en enkele belangrijke jeugdwerken voor blaasorkest (de *Ouverture du Pirate, La Chasse, Le Retour au Pays* en het *Geestelijk Meilied*) in het archief van het Letterenhuis terecht zijn gekomen.[205] Een aantal werken werden aan het archief geschonken door de weduwe van Jef Van Hoof.[206] In het archief van de Fanfare Sint-Cecilia uit Ruisbroek werden de laatste decennia de manuscripten van *Fleurs Campinoises/Kempische Bloemen, Par les Plaines* en *Les Roses d'Ispahan* teruggevonden.

Ook de werkenlijsten van Arthur Meulemans en Brenta zijn belangrijke bronnen in de studie naar Gilsons muziek voor blaasorkest. Meulemans stelt zijn lijst samen in 1955 en baseert zich hierbij op informatie die hij van de componist kreeg op 10 oktober 1935, alsook op een begeleidende brief in zijn kenmerkende stijl:

> Waarde Meulemans,
> Dit is het laatste exemplaar dat ik nog heb. Zo dus, wees zo goed het mij terug te sturen, want het is terribel zo'n schrift te vermaken...
> Dank, en hartelijk de uwe
> Paul Gilson.[207]

Dit lijstje bevat naast acht theoretische werken, de opgave van 147 werken waarvan slechts negen voor blaasorkest, weliswaar met de opmerkelijke vermelding 'een honderdtal allerlei stukken' voor fanfare- of harmoniekorps zonder verdere specificatie.[208]

---

204 In het privébezit van Luc Vertommen via Charles Geerts.
205 Destijds het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven.
206 *De Standaard*, 26 maart 1962.
207 MEULEMANS (Arthur), Paul Gilson (1865-1942), in: *Mededelingen* van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1955, XVII, N°1, p. 4.
208 MEULEMANS (Arthur), Op. Cit., p. 13.

Voor fanfare- of harmoniekorps	Marche-Cortège Polka Variations Alla Polacca Fantasia Richard III, Ouverture Rapsodie Carmen-Festivum L'heureux voyage Een honderdtal allerlei stukken		Uitgaven : Gaudet, Buyst, Andrieu, Cranz	

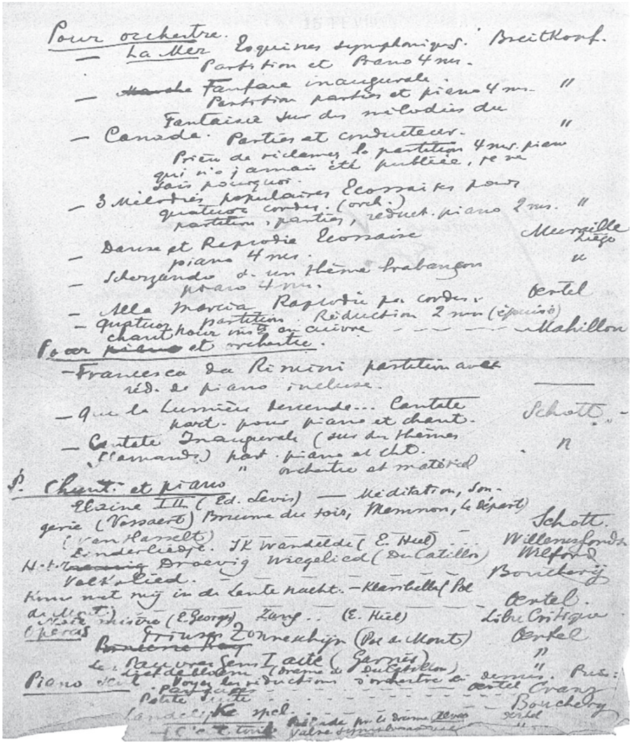
FIGUUR 1: werken voor harmonie en fanfare in de werkenlijst van Arthur Meulemans uit 1955

Tien jaar na de lijst van Meulemans voegt Brenta in 1965 aan zijn monografie *Paul Gilson* een 'Essai de catalogue des oeuvre' toe.[209] Brenta vergelijkt zijn frustratie bij het samenstellen van een volledige werkenlijst met 'een rode draad die bij iedere studie van het werk van Gilson lijkt te ontbreken.' In zijn basislijst zijn meer dan 350 werken opgenomen, waarvan een honderdtal voor blaasorkest. Zonder de minste twijfel is ook de lijst van Brenta onvolledig. Het aantal composities van de hand van Gilson overschrijdt allicht de 500. In een brief aan musicoloog Floris Van der Mueren beschrijft Brenta de moeilijkheden die hij ondervindt bij het samenstellen van een zo volledig mogelijke werkenlijst:

> Mijn droefheid zijn de verschrikkelijke moeilijkheden om een zo volledig mogelijke werkenlijst samen te stellen (toch een onmisbare basis voor ieder biograaf of onderzoeker). Paul Gilson schreef zelf enkele werkenlijsten bij mekaar tijdens zijn leven, maar wat ze gemeen hebben is hun onvolledigheid (misschien door nalatigheid – hij was bovendien zeer terughoudend om over zijn werken te spreken) – of door het feit dat hij vrijwillig bepaalde werken wegliet.[210]

Alvorens te focussen op de cultuurhistorische context waarin Gilson zijn werken voor blaasorkest componeerde gaat dit hoofdstuk eerst kort in op de evolutie van het blaasorkest in de negentiende-eeuwse Brusselse context. Hiermee borduurt het hoofdstuk voort op bestaand onderzoek dat hoofdzakelijk de ontwikkeling en het repertoire van de Belgische militaire blaasorkesten bespreekt.

209 BRENTA (Gaston), Op.Cit., pp. 169–207.
210 Antwerpen, Letterenhuis, brief van Gaston Brenta aan Floris Van der Mueren, 13 juli 1964.


Pour orchestre.
— La Mer Esquisses symphoniques. Breitkopf.
Partition et Piano 4 ms.
— Marche Fanfare inaugurale. Partition parties et piano 4 ms. "
Fantaisie sur des mélodies du
— Canada. Parties et conducteur. "
Prière de réclamer la partition 4 ms. piano qui n'a jamais été publiée, je ne sais pourquoi.
— 3 Mélodies populaires Écossaises pour quatuor cordes. (orch.) partition, parties, réduct. piano 2 ms. "
— Danse et Rapsodie Écossaise piano 4 ms.
— Scherzando d'un thème brabançon piano 4 ms.
— Alla marcia Rapsodie pr. cordes.
— Quatuor partition. Réduction 2 ms (épuisé)
Pour piano et orchestre.
— Francesca da Rimini partition avec réd. de piano incluse.
— Que la lumière descende... Cantate part. pour piano et chant.
— Cantate Inaugurale (sur des thèmes flamands) part. piano et cht.

FIGUUR 2: voorbeeld van een zelfgemaakte werkenlijst door Paul Gilson, archief Letterenhuis, Antwerpen.

De ontwikkeling van de blaasorkesten in de negentiende eeuw

In de negentiende eeuw ontwikkelt het blaasorkest zich rond twee voorname pijlers: de expansie van de militaire muziek en de talloze technische verbeteringen aan de verschillende blaasinstrumenten. In het begin van de negentiende eeuw zetten de militaire orkesten nog het principe van de 'klassieke' *Harmoniemusik* verder. Geleidelijk neemt de klarinet de belangrijkste rol over van de hobo en wordt de *Harmoniemusik*-bezetting uitgebreid met trompetten, pauken en slagwerk en nadien ook met trombones. Dit is de standaardbezetting van een doorsnee militair harmonieorkest rond 1815 waarvoor ook Felix Mendelssohn-Bartholdy in 1826 zijn *Nocturno* componeert.

In de periode van 1820 tot 1848 zal dankzij veel technische verbeteringen aan de blaasinstrumenten de instrumentatie van de militaire blaasorkesten verder worden uitgebreid. Door de uitvinding van de ventielen voor de koperblazers, het ontwikkelen van nieuwe instrumenten als de cornet, de saxhoorns, de saxofoons, de bastuba en het toepassen van het Böhmsysteem, waardoor fluiten en klarinetten technisch veel makkelijker konden spelen, maakt men definitief komaf met het uitgebreide

Harmoniemusik-principe. De nieuwe bezetting van het blaasorkest naar het model van de Belgische uitvinder Adolphe Sax met een meer homogene en donkere klank werd het model voor de vele militaire blaasorkesten uit de 'gouden periode' van de militaire blaasmuziek uit het midden van de negentiende eeuw.

Na 1848 dient de bezetting van de militaire orkesten in Frankrijk en België als voorbeeld voor het oprichten van burgerorkesten. Ook binnen de burgerorkesten groeit stilaan een modelbezetting en een duidelijk onderscheid tussen een harmonieorkest en een fanfareorkest. Dat een militaire kapelmeester als Jean-Valentin Bender ook burgerorkesten dirigeert bevordert in die periode het aanzien en de expansie van de amateuristische blaasmuziekbeoefening.

Op het hoogtepunt van de populariteit van de militaire muziek zullen in de grote steden ook grote burgerorkesten worden opgericht. Zo wordt in Brussel al in 1811 de Société de la Grande Harmonie in het leven geroepen die zowel in een bezetting van het harmonieorkest als van het symfonieorkest speelde. Deze vereniging bereikt zijn hoogtepunt wanneer Charles-Louis Hanssens dirigent wordt in 1844.[211]

In de periode van 1860 tot 1880 vindt er een enorme ontwikkeling plaats binnen de blaasmuziek; in België telde men in 1880 al 1800 harmonies en fanfares.[212] De kleinere dorpen in de Zennevallei tussen Halle en Brussel kennen een grote bloei van voornamelijk fanfareorkesten. Ieder dorp heeft er zijn eigen muziekvereniging die een sterk gemeenschapsvormende waarde heeft. De politieke rivaliteit leidt tot scheuringen, zodat een kleine gemeente al vlug twee of drie muziekverenigingen telt.

Het jonge koninkrijk België stort zich, na zijn onafhankelijkheid in 1830, als eerste op het Europese vasteland, ten volle op de industriële ontwikkeling. Dit heeft een positief effect op de ontwikkeling van de blaasmuziek. Dankzij de combinatie van water, wegen, spoorwegen en het kanaal Brussel-Charleroi wordt de Zennevallei en het zuiden van Brussel een sterke economische as. Langs de oevers van het kanaal vestigen zich diverse ateliers en fabrieken die in de hoofdstad zowel een afzetmarkt vinden voor hun afgewerkte producten als goedkope arbeidskrachten om hun fabrieken te laten draaien.

Rond 1880 draait de industrialisatie in de Zennevallei op volle toeren. Grote industriële complexen en nieuwe arbeiderswijken schieten er als paddenstoelen uit de grond, waaronder de lijnwaadweverij en blekerij van Rey Ainé in Ruisbroek in 1852. Deze bedrijven stellen honderden werknemers tewerk en drukken tientallen jaren een onuitwisbare stempel op het dorpsleven. Ze hebben een belangrijke invloed op

---

211 DUFRANE (Jules), Annuaire musical de la Belgique, Frameries, Dufrane-Friart, 1880; [s.n.], La Grande Harmonie: son histoire, ses œuvres, son centenaire, rue Montagne-aux-herbes-potagères, Brussel, 1911.; BAERWOLF (Louis), Charles-Louis Hanssens: sa vie et ses œuvres, Veuve Ferdinand Larcier, Brussel, 1894.

212 EDOUARD (Jacobs), Nomenclature des sociétés musicales de Belgique, Van Merlen, Antwerpen, 1853; DUFRANE (Jules), Annuaire musical de Belgique, Dufrane-Friart, Henegouwen, 1880–1884.

het sociale leven in de gemeenten tussen Halle en Brussel en stimuleren in de periode van 1890 tot 1914 de ontwikkeling van een bloeiend cultureel verenigingsleven van de fanfareorkesten.

Gilson en de Fanfare Sint-Cecilia uit Ruisbroek: 1866–1882

De jonge Gilson verblijft tussen 11 mei 1866 en 1882 in het landelijke Ruisbroek waar het contact met de plaatselijke fanfare Sint-Cecilia van groot belang is voor zijn muzikale ontwikkeling. Net zoals in zovele plattelandsdorpen waren de kerk en de fanfare de pijlers van het plaatselijke muziekleven. In Ruisbroek doet Gilson zijn eerste muzikale kennis op en krijgt er lessen notenleer, piano en harmonie van dorpsorganist Auguste Cantillon, en mogelijk ook van Henri Maeck, dirigent van de fanfare.[213] Cantillon is de tweede en later de eerste dirigent tussen 1883 en 1922 van de plaatselijke Fanfare Sint-Cecilia, kaarsenmaker, koster-organist, dirigent van het kerkkoor en onderwijzer aan de in 1879 opgerichte Vrije Jongensschool.[214] Het contact tussen Gilson en Cantillon kunnen we situeren rond 1878:

> Het was Cantillon die me met behulp van de notenleer Kennig, noten leerde lezen, vervolgens wat pianoles gaf en een basis van harmonieleer. Later, toen ik aan het componeren ging, studeerde hij met zijn oksaal geduldig mijn opus 1 in: een *Mis* voor drie mannenstemmen en orgel. Zijn oksaal was niet dik bezet: twee tenoren, een bariton, twee bassen die ruwe stemmen hadden en een twijfelachtige muzikale kennis: een wagenmaker, een kuiper, een brouwersgast, een kleermaker, een wever van de fabriek Rey, toen de enige fabriek van het dorp. Ik had die *Mis* gecomponeerd naar het model van Bordèse met veel Italiaanse zinssneden en ze bleef nog lang op het repertoire. De *Mis* werd behoorlijk uitgevoerd, en Cantillon gaf me de raad nog meer kerkmuziek te schrijven; ik leek daartoe voorbestemd, zei hij![215]

---

[213] Henri Maeck werd geboren in Ukkel in 1841 en studeerde aan het Koninklijk Muziekconservatorium van Brussel. Hij speelde eerst in een aantal militaire muziekkappellen en werd nadien kapelmeester van de 2e Jagers te Paard (1878–1886) en nadien 'Officier-Chef de Musique' van het 2e Linieregiment (1886–1899). Van 1 december 1898 tot 20 juni 1914 was hij directeur van de muziekschool van Geraardsbergen waar hij notenleer, viool, altviool en piano gaf. Hij componeerde heel wat stukken voor blaasorkest waaronder marsen en een polka voor twee trompetten, *Friquet et Friquette* en de polka *Les Perles*.

[214] August Cantillon volgde zijn vader, Willem Cantillon op die in 1842 koster en koorleider was in Ruisbroek. De vrije jongensschool werd opgericht door de familie Rey van de gelijknamige linnenweverij en -blekerij van Rey Ainé. Zie SCHEPPERS (H.), Kronieken van Ruisbroeck, [uitgeverij onbekend], 2003; THEYS (Constant), Korte geschiedenis van Ruisbroek, R. Hessens, Brussel, 1940.

[215] GILSON (Paul), Notes de musique et souvenirs, Editions Ignis, Brussel, 1942, pp. 163–165; KENNIG (A.), Ecole Musicale, manuel des principes de la musique, A. Cranz, Brussel. Luigi Bordèse (1815–1886) componeerde drie missen.

Het origineel repertoire voor blaasorkest bestaat aanvankelijk vooral uit transcripties van klassieke ouvertures en fantasieën op thema's uit bekende opera's. De operaselecties die het blaasorkest speelt zijn dezelfde die men in opera- en concertzalen of aan de piano van de meisjes van goeden huize hoort. Dikwijls zijn de selecties een moeilijk te verteren aaneenschakeling van sterk lyrische passages uit bekende opera's. Soms deinst men er niet voor terug om verschillende opera's tot een potpourri te mengen. Al deze werken worden door de toenmalige kapelmeesters, van wie het talent meer dan eens gekraakt wordt, zelf bewerkt. Vele van deze transcripties bewezen de ambitieuze maar soms naïeve opvatting over de mogelijkheden voor transcriptie van deze werken voor blaasorkest. Het enige originele repertoire uit deze periode zijn solowerken met weinig muzikale, esthetische kwaliteiten, en marsen, walsen, pas-redoublé's en andere dansmuziek. Ook het repertoire van de Fanfare Sint-Cecilia bleef in die periode grotendeels beperkt tot transcripties:

> Eenvoudige mensen zonder buitengewone vakkennis, komen regelmatig bijeen, om onder de niet-altijd-kundige leiding van hun chef, het gewone repertorium: een 'pardeblee', een 'polka' en een processiemars af te werken.[216] Een stuk voor een triestige aangelegenheid, een stuk voor een blijde gebeurtenis, en een derde om niet altijd hetzelfde te moeten spelen.[217]

Tot het repertoire van de Fanfare Sint-Cecilia behoort de triomfmars uit *Aïda* van Giuseppe Verdi en een fantasie uit de opera *Bouchard d'Avesne* (1863) van Karel Miry.[218] In het Fonds Paul Gilson bevindt zich ook nog een manuscript (reductie) van een *Mélange sur l'Opéra Le Docteur Crispine*, een selectie van de onbekende Italiaanse operacomponist Federico Ricci in een bewerking van dirigent Maeck.

Gilson vermeldt zelf een *Ave Maria* voor koor en een *Marche Militaire* (*Le goupillon et le sabre*) voor fanfare als zijn eerste composities.[219] Naast een aantal koor- en orgelwerken schreef hij in die eerste periode in Ruisbroek nog een reeks kleinere composities voor fanfare met een niet te hoge technische moeilijkheidsgraad. Nog meer dan het orgel of het koor had de pas opgerichte Fanfare Sint-Cecilia nood aan een specifiek voor hen gecomponeerd repertoire. Originele muziek voor fanfare was immers amper voorhanden. De studie van de jeugdwerken van Gilson voor blaasorkest kent overigens veel hinderpalen omdat, in tegenstelling tot zijn eerste werken voor orgel of koor, van veel van deze werken het orkestmateriaal onvolledig is en er slechts van enkele werken een volledige partituur in handschrift bewaard bleef. Uit de eerste werken die Gilson

216 Een 'pardeblee' is de volkse vertaling van een 'pas-redoublé', een snelle militaire mars, de tegenhanger van de 'pas ordinaire', de langzame militaire mars.

217 Jo De Meester in een uitzending voor de Belgische Nationale Radio-Omroep van 10 juni 1945, Fonds Paul Gilson, Koninklijk Conservatorium Brussel.

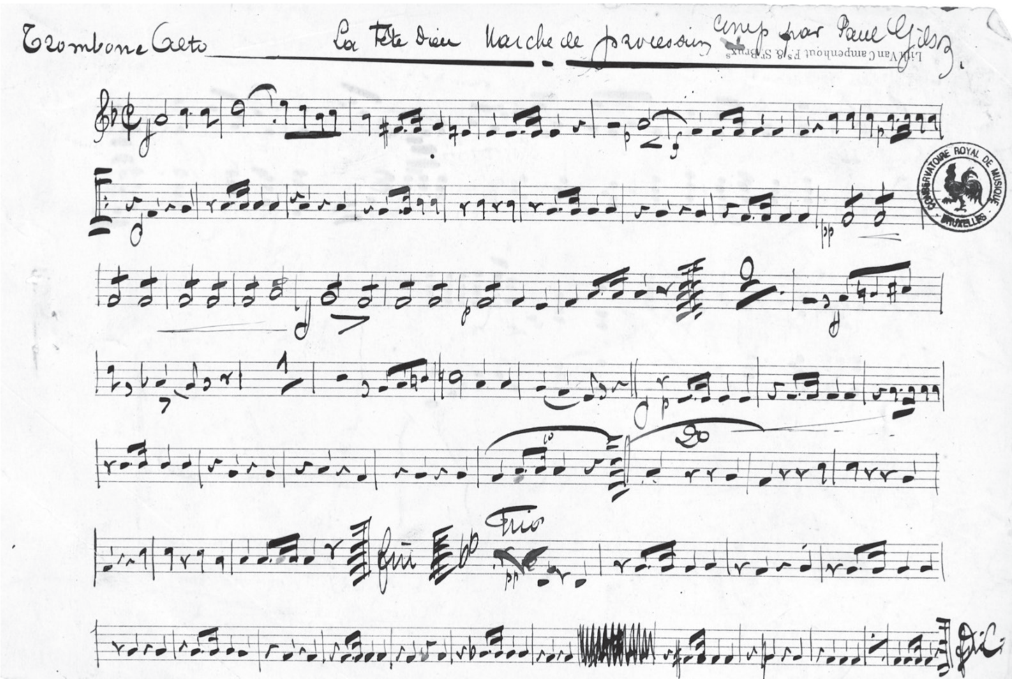
218 GILSON (Paul), Op. Cit., p. 67.

219 GILSON (Paul), Op. Cit., p. 20.

schrijft voor fanfare is op te maken dat de kennis die hij als tiener verworven heeft, verder gaat dan alleen maar een elementair begrip van de basisprincipes, al blijkt uit deze kleinere composities nog wel een gebrek aan scholing:

> Van praktisch partituurschrijven en van orkestratie had ik nog geen idee, ik kende enkel de noten. 'Ik schreef zo maar, zoals ik dacht dat het moest zijn'. Ik herinner me namelijk dat ik het met zoveel zorg had gedaan, dat ik bij het roffelen van de pauken voor elke slag een noot had getekend, wat aan mijn muziek op zijn minst een zonderling uitzicht gaf![220]

Hieronder laat figuur 3 de alttrombonepartij uit zijn processiemars *La Fête Dieu* zien. Dit instrument vindt men uiterst zelden terug in een harmonie- of fanfareorkest. Deze partituur toont hoe Gilson deze middenstem op een monotone wijze, rond dezelfde en vaak herhalende noten construeert:



FIGUUR 3: een van de vier losse partijen die bewaard bleven van de processiemars *La Fête Dieu,* Fonds Paul Gilson, Conservatoire royal de Bruxelles, farde schetsen en fragmenten. Met zekerheid één van de vele korte jeugdwerken van Gilson voor fanfare.

[220] HADERMANN (Jan), 'Paul Gilson zeventig jaar oud: terugblik op een kunstenaarsleven', in: *Het Laatste Nieuws*, 12 juni 1935.



FIGUUR 4: foto van de Fanfare Sint-Cecilia uit Ruisbroek uit 1904. De foto werd genomen nadat de fanfare in Brussel onder leiding van Cantillon (5e van links onderaan met het diploma (?)) diverse prijzen behaalde tijdens de Internationale wedstrijd van de 'Phalange Artistique'. De Fanfare Sint-Cecilia behaalde in de derde afdeling, (2e section Belge) een eerste prijs met éénparigheid van stemmen en de felicitaties van de jury voor dirigent Cantillon. Bron: *Le Petit Blue,* 1904, Stadsarchief Brussel. Foto: archief Koninklijke Fanfare Sint-Cecilia Ruisbroek.

Ouvertures: *Eleusinies* en de *Ouverture (du Pirate)*

Vanaf 1878 volgt Gilson lessen harmonie, contrapunt en fuga bij Charles Duyck, stichter-directeur van de muziekacademie van Anderlecht en monitor in contrapunt aan het Koninklijk Conservatorium van Brussel.[221] In 1879 draagt Gilson zijn *Chant Jubilaire* (met als ondertitel *Marche pour le Jubilé*) voor koor en fanfare aan hem op, meer dan waarschijnlijk voor het vijfjarige bestaan van de Anderlechtse muziekacademie.

Wanneer Gilson in Ruisbroek de fanfare beter leert kennen rijpt bij hem het plan om hun muzikale smaak en technisch vaardigheden bij te schaven. Zo schrijft hij in

[221] De muziekacademie van Anderlecht diende ook als rekruteringsplaats voor de plaatselijke harmonie. Wellicht verklaart dit waarom Charles Duyck een ouverture met de titel *Médée* componeerde voor harmonie- en fanfareorkest (uitgave J. Buyst, Brussel).

de periode van 1881–1882, twee ouvertures die tot zijn eerste grotere werken voor fanfare behoren: *Eleusinies/Feesten om den oogst te vieren* en de *Ouverture (du Pirate)*.[222] Beide werken zijn openingswerken in de trant van de ouvertures van de Franse 'opéra comique'. Met slechts enkele thema's zijn deze ouvertures beknopt van duur en klinken zij fris, briljant en levendig van stijl. Ze hebben een eenvoudige structuur met meestal een langzame inleiding en weinig thematische verwerking. De duidelijke, scherp afgelijnde thema's zijn aantrekkelijk, herkenbaar en contrasterend. Binnen deze traditionele vorm maakt Gilson gebruik van populaire dansvormen uit die tijd zoals de polonaise of de mars.

Eleusinies, één van Gilsons eerste composities voor fanfareorkest is een ambitieus werk voor een zestien- of zeventienjarige die geen grondig muziekonderricht heeft genoten. Echter, bij de studie van de manuscripten van Gilson blijkt een uitgebreide lijst aan kortere gelegenheidswerkjes *Eleusinies* te zijn voorafgegaan. De pogingen die aan *Eleusinies* voorafgaan hebben veel gemeen met Gilsons kerkmuziek uit die periode: de muziek is niet te lang, niet te moeilijk en is afgestemd op de instrumenttechnische beperkingen en de gangbare muzikale smaak van de Ruisbroekse muzikanten. Door het componeren van vele korte marsen, treurmarsen en polka's had Gilson al erg jong, als autodidact, een opmerkelijk inzicht in de mogelijkheden van de blaasinstrumenten en een zelf verworven vorm van vakmanschap.
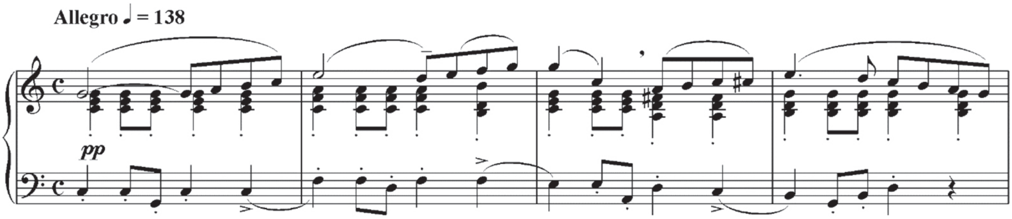
Zijn eerste contact met het symfonisch orkest heeft Gilson pas wanneer hij voor de tweede keer deelneemt aan de Prix de Rome compositiewedstrijd in 1889.[223] Voordien componeert hij uitsluitend voor fanfareorkest. De kortere werken uit de periode tot 1880 componeert hij voor zijn eigen dorpsfanfare uit Ruisbroek. Vanaf 1880 maakt hij ook kennis met diverse fanfareorkesten met een grotere bezetting in Brussel en waagt hij zich ook aan het componeren van grotere muzikale vormen als de fantasie en de ouverture.

Eleusinies is vrij eenvoudig opgebouwd uit drie thematisch contrasterende geledingen die na hun expositie, in diezelfde volgorde maar licht gevarieerd en met een nieuwe harmonisatie, herhaald worden. De inleiding en de coda hebben een bescheiden motivisch verband met elkaar.
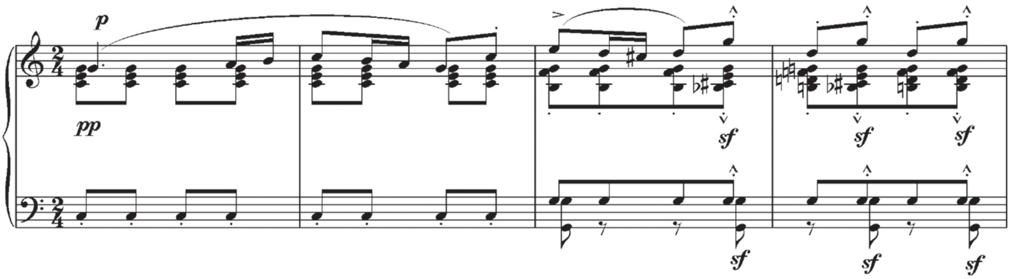
---

[222] BRENTA (Gaston), Paul Gilson, La Renaissance du livre, Brussel, 1965.

[223] BLANGENOIS (Jules), 'Paul Gilson. Ses souvenirs de jeunesse', krantenknipsel, augustus 1925, Letterenhuis. Antwerpen, G 399/K.
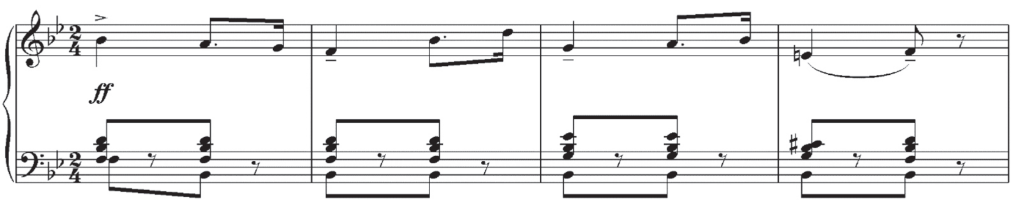


FIGUUR 5: eerste thema (mm. 29-32) (*Eleusinies*), een zacht en zangerig thema in bel-cantostijl met een eenvoudige vierstemmige begeleiding en een opmerkelijke nadruk op de vierde tel in de baslijn.



FIGUUR 6: virtuoos en ritmisch tweede thema (mm. 56-59) (*Eleusinies*) met levendige ritmische en dynamische contrasten in de begeleiding in de derde en vierde maat van het thema.

Het feestelijke, haast dionysisch opgewekte gevoel beheerst de hele ouverture. De invloeden van Richard Wagner in de triomfantelijke koperfanfares en die van de Italiaanse operamuziek in de lyrische thema's, zijn duidelijk hoorbaar.[224]

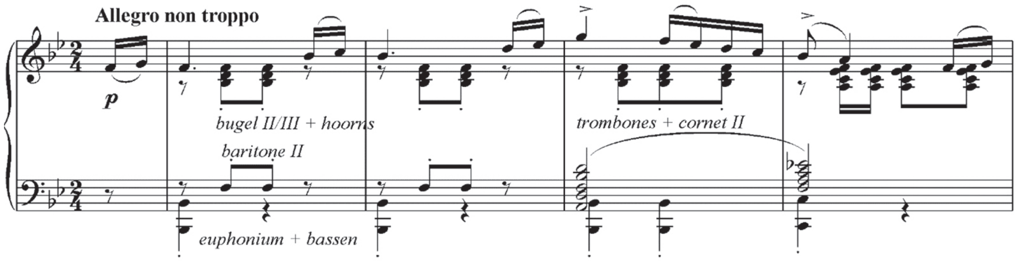


FIGUUR 7: derde thema (mm. 113-116) (*Eleusinies*), in een opera-achtige en triomfalistische stijl.

Zoals zovele andere partituren van Gilson is ook het manuscript van de *Ouverture du Pirate,* oorspronkelijk voor 'fanfare pure' – dus zonder saxofoons – ongedateerd gebleven. Op het manuscript is naderhand *'du pirate'* bijgeschreven. Waarschijnlijk is het eveneens een jeugdwerk, mogelijk zelfs één van Gilsons eerste composities. Het is alleszins het werk van een jongeman die in het repertoire van zijn tijd zijn weg

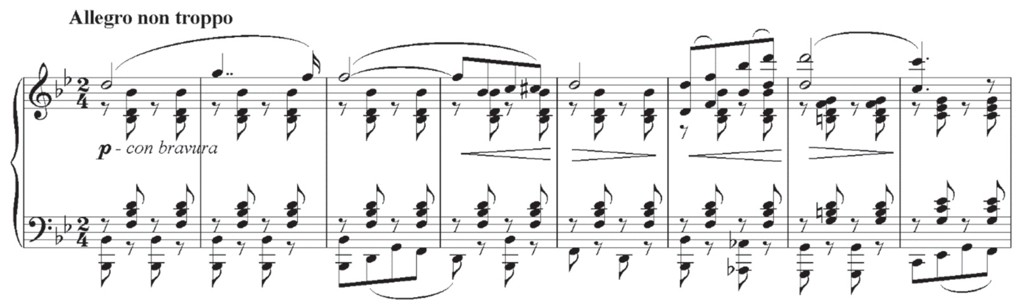
224 Brenta vermeldt verkeerdelijk dat Gilson *Eleusinies* zou gebaseerd hebben op de operaouverture *Genoveva*, opus 81 van Robert Schumann. Tussen beide werken zijn geen overeenkomsten.

zoekt en zijn voorbeelden niet onder stoelen of banken stopt. Zijn inspiratiebronnen bij uitstek zijn eveneens de Franse operaouvertures met invloeden van Wagner.
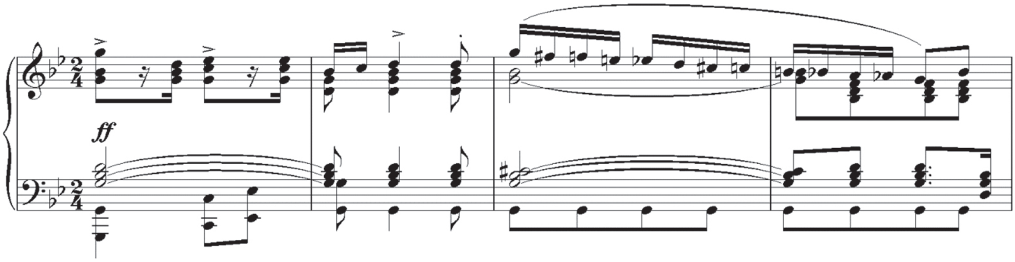


FIGUUR 8: eerste thema (mm. 23-26) (*Ouverture du Pirate*) met de virtuoze melodielijn in de eerste bugels en een staccatobegeleiding in de binnenstemmen. In maat drie en vier spelen de middenstemmen en de trombones de akkoorden.

Een bijkomend argument om de *Ouverture du Pirate* eveneens als een vroege compositie te beschouwen, is de overduidelijke formele band met zijn ouverture *Eleusinies*. Beide composities zijn eenvoudig opgebouwd: gekaderd tussen een inleiding (in *Ouverture du Pirate* een wat geheimzinnig 'adagio' gevolgd door een flamboyante sonnerie) en een coda, worden drie flitsende thema's voorgesteld die na hun expositie in dezelfde volgorde herhaald worden, al dan niet licht gevarieerd. Het enige formele verschil tussen beide ouvertures is dat hier expositie en herhaling van elkaar gescheiden worden door een tussenzin.
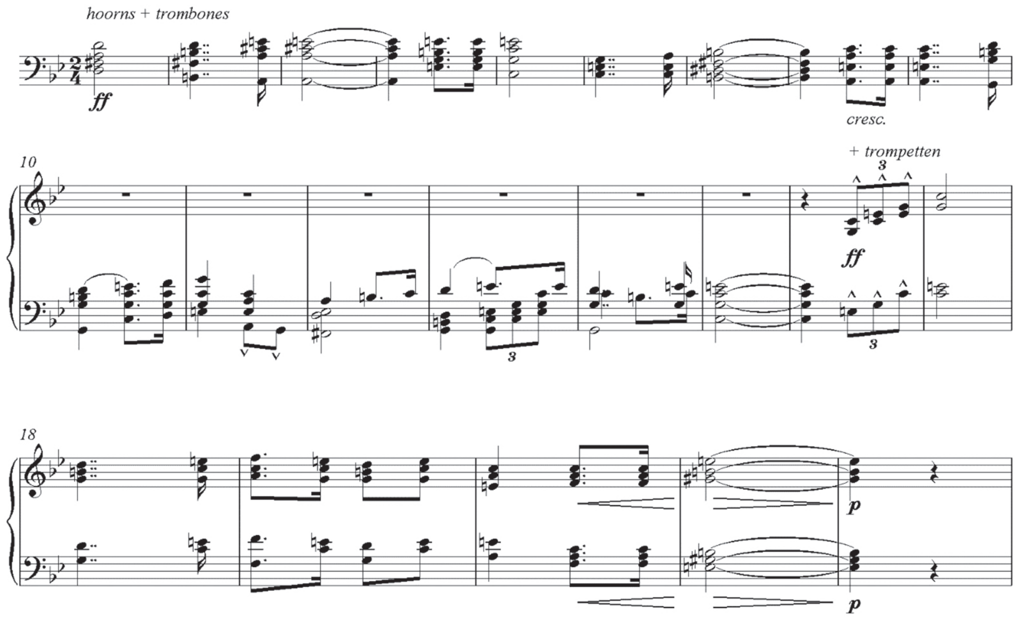


FIGUUR 9: melodisch tweede thema (mm. 63-70) (*Ouverture du Pirate*) in de bugels begeleid door tegentellen in de binnenstemmen en een baslijn in staccato die een korte aanvulling geeft op het hoofdthema aan het einde van de muzikale zin.
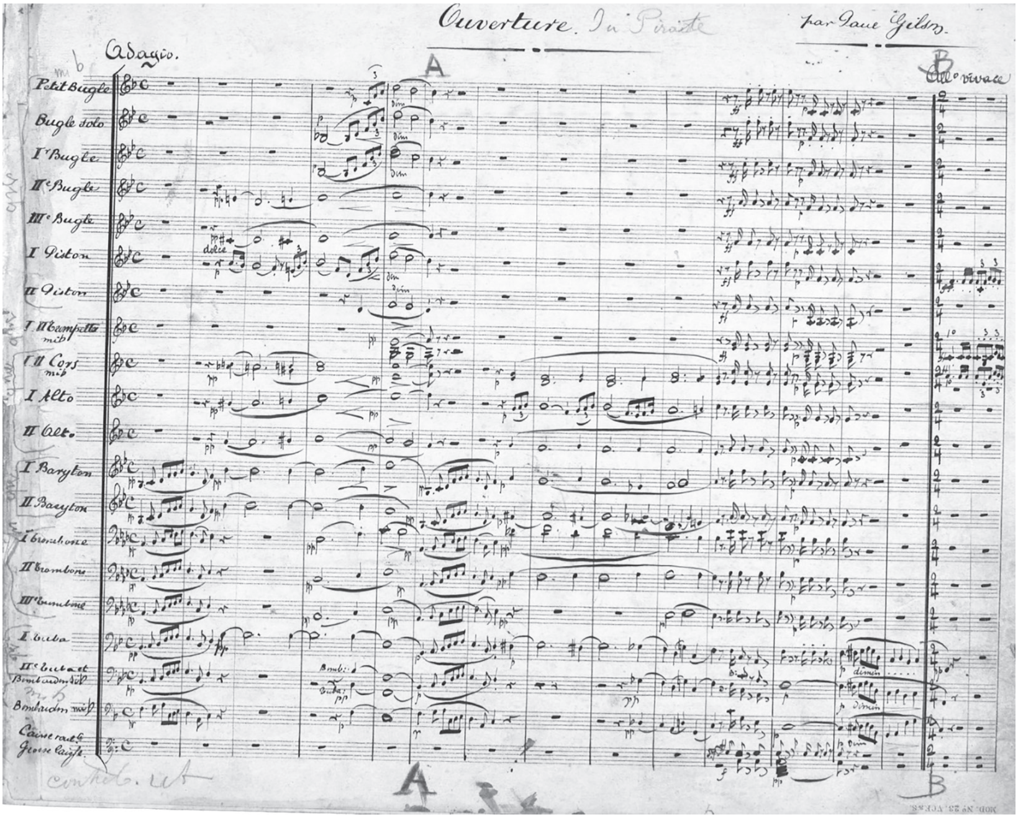


FIGUUR 10: derde thema (mm. 89-92) (*Ouverture du Pirate*), een luide tutti-passage met veel ritmische vitaliteit, breeknoten en een chromatisch dalende lijn in de bugels boven een aangehouden basnoot.

In het ‘Intermezzo,’ met zijn plechtstatige inzet van hoorns en trombones, die nadien aangevuld worden door de trompetten, is de invloed van Wagner overduidelijk:



FIGUUR 11: de ‘Wagneriaanse episode’ (mm. 129-150) uit de *Ouverture du Pirate* met een hoofdrol voor het orkestkoper: trompetten, hoorns en trombones.



FIGUUR 12: eerste bladzijde uit de *Ouverture (du pirate)* voor fanfareorkest, manuscript, Letterenhuis Antwerpen, G 399.

Brussel 1882–1889

Op 13 februari 1882 trekt Gilson samen met zijn moeder naar het centrum van Brussel en componeert er nog meer composities voor blaasorkest waaronder de eerste *Marche aux Flambeaux* (1881–1882), *Le Retour au Pays* (1885), *La Chasse*, en het *Quatuor sur des mélodies alsaciennes* (1885) voor twee trompetten en twee trombones.[225] Een concrete datering van vele werken uit deze periode is vooralsnog niet mogelijk, het is evenmin duidelijk voor wie precies Gilson deze muziek schrijft. Meer dan waarschijnlijk componeert hij zijn grotere werken niet voor de Fanfare Sint-Cecilia uit Ruisbroek. Het lijkt bijna uitgesloten dat een dorpsfanfare uit de tweede helft van de negentiende eeuw, met de instrumenten van toen, werken zou gespeeld hebben

[225] Volgens Brenta dateert *Marche aux Flambeaux* uit de periode dat Gilson lessen nam bij Charles Duyck. Volgens dezelfde bron voor het eerst uitgevoerd door 'La Musique des Pompiers'. Hun dirigent, Vandekerkhove, een vriend van Duyck die zelf het orkestmateriaal kopieerde, was onder de indruk van de goede manier van schrijven van de componist. In 1911 wordt de *Marche aux Flambeaux* gekozen als het plichtwerk voor de wedstrijd in Differdange (Luxemburg).

die een dergelijke hoge graad van instrumentaaltechnische vaardigheid, ritmische precisie en strakke nauwgezetheid in samenspel vereisen.

Allicht hebben Brusselse fanfareorkesten met een grotere bezetting tot wel honderd muzikanten Gilson geïnspireerd om deze werken te componeren. De componist vertoeft immers graag in de herberg van Joseph Joly in de Rue des Carabiniers, aan het Klein-Kasteeltje. In de Chapitre XII kon hij praten met de muzikanten van de ‘Phalange Artistique’ en van de Muziekkapel van de Carabiniers die er recht tegenover gekazerneerd waren.

Gilson volgt de repetities van de fanfare La Muse Musicale o.l.v. Joseph Joly en is een vaste gast in Le Gardin Joyeux, hun lokaal aan de Vlaanderenstraat in Brussel.[226] La Muse Musicale is een fanfareorkest dat al in 1895 uit veertig muzikanten bestaat.[227] Gilson zou mogelijk *Eleusinies* geschreven hebben voor La Muse Musicale; hij draagt immers de uitgave van het werk op aan Pierre Van den Houte, de onderdirigent van de fanfare.[228]

Ondertussen wordt zijn muziek echter niet goed ontvangen bij de Brusselse fanfare La Phalange Artistique en zijn dirigent Michel Van Remoortel. Maar de concurrerende Cercle Instrumental en zijn dirigent Willebrord Van Perck worden fervente verdedigers van Gilsons werk en spelen onder andere zijn *Marche aux Flambeaux*. Gilson draagt zijn *Marche Cortège* (1889) op aan Van Perck en de Cercle Instrumental.[229] In 1887 of 1888 krijgt hij van Jean-Frédéric Staps, de kapelmeester van de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen, de kans om zelf met de Gidsen zijn *Marche Cortège* te dirigeren in een orkestratie voor harmonieorkest.

Muziek voor fanfare uit de ‘Brusselse’ periode

De werken die Gilson schrijft in de periode voor 1885 zijn nog steeds het werk van een autodidact. Omdat men in die periode niet leert hoe men voor het harmonie- of fanfareorkest kan of moet componeren of orkestreren, is hij dankzij zijn methodologische kijk en door zijn scherp observatievermogen in staat om zonder enige formele opleiding tot opmerkelijke resultaten te komen. Gilson verwerft op een zelfstandig manier snel de kennis waarmee hij al op jonge leeftijd een specialist wordt in het componeren voor blaasorkest.

---

226 In die tijd een gerenommeerd kornettist en lid van de ‘Phalange Artistique’.

227 DUFRANE (Jules), Annuaire musical de Belgique, Dufrane-Friart, Henegouwen, 1895.

228 Hiervan wordt geen vermelding gemaakt op de uitgegeven partituur. Enkel Brenta vermeldt Van den Houtte met twee t’s. Waarschijnlijk gaat het om Pierre ‘Jan-Sus’ Vanden Houtte, onderdirigent van de Union des Fanfares uit Jette.

229 BLANGENOIS (Jules), ‘Paul Gilson. Ses souvenirs de jeunesse’, krantenknipsel, augustus 1925, Letterenhuis. Antwerpen, G399/K.

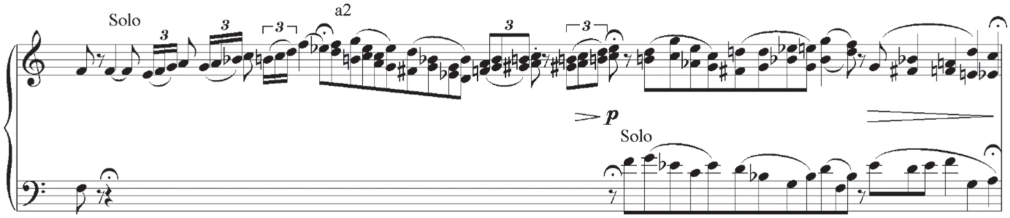


FIGUUR 13: de Union des Fanfares uit Jette bij hun 25-jarig bestaan in 1898 voor de herberg van Pierre ('Jan-Sus') Vanden Houtte. In het midden (onder het vaandel) dirigent Hubert S'Jongers. Pierre Vanden Houtte was onderdirigent van de fanfare vanaf 1892. Samen met zijn vader en zijn broers François en Jean-Baptiste hadden zij in 1873 de Union des Fanfares gesticht als afscheuring van de Société Philharmonique. Pierre (of Jan-Sus) was ook herbergier en zijn café aan de Stationsstraat in Jette was meer dan 80 jaar lang het lokaal van de Union des Fanfares. Bron: archief van de Gemeente Jette.
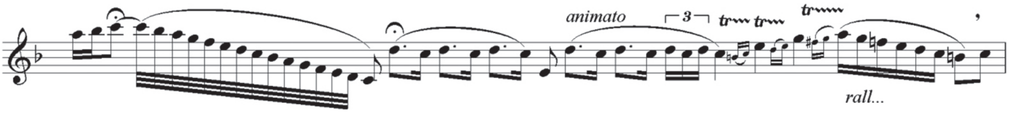
De fantasieën voor fanfare *Le Retour au Pays*, *La Chasse*, *Fantaisie Napolitaine*, *Fantaisie humoristique sur trois thèmes populaires* en de *Fantaisie sur des airs Suédois* zijn voorbeelden van de vele werken die Gilson in de periode tussen 1882 en 1889 voor amateurorkesten schrijft. Het zijn geen revolutionaire werken maar ze sluiten qua vorm en inhoud wel aan bij de populaire operafantasieën van die tijd. Deze fantasieen zijn opgebouwd in acht of negen korte aaneengesloten, contrasterende delen. De stijl en het tempo van de afzonderlijke delen sluiten aan bij de populaire dansvormen (mars, wals, mazurka, Schotse dans en polonaise) van die tijd. Bij zowel *Le Retour au Pays, grande fantaisie descriptive, Tableau maritime* als bij *La Chasse, grande fantaisie pittoresque* voorziet Gilson aan het begin van het werk een korte programmatische beschrijving om de muziek voor de amateurmuzikanten extra verteerbaar en bevattelijk te maken.

Gilson kent de mogelijkheden van alle instrumenten en gebruikt de verschillende kleuren van een fanfareorkest. Hij kent de louter begeleidende rol van tweede en derde stemmen, maar weet er toch voor te zorgen dat iedere afzonderlijke partij interessant is om te spelen. Zijn orkestraties zijn modelvoorbeelden voor al wie voor fanfareorkest
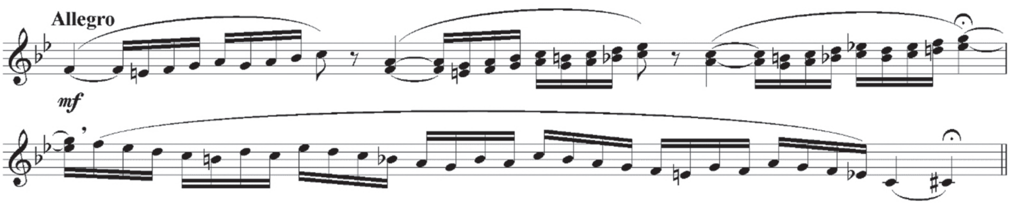
componeert. Nu en dan durft hij in deze (relatief eenvoudige) werken ook enkele solistische passages in te bouwen, allicht met een aantal welbepaalde muzikanten van de betreffende fanfares in het achterhoofd.



FIGUUR 14: cadens (m. 115) voor twee bugels en euphonium uit *La Chasse*.



FIGUUR 15: cadens (m. 288) voor es-bugel (of sopraansaxofoon) uit de *Fantaisie Napolitaine*.



FIGUUR 16: cadens (m. 21) voor twee (of alle) bugels, voor twee cornetten of twee altsaxofoons. Kan ook uitgevoerd worden door een solist, die dan de bovenste stem speelt. Fragment uit de *Suite de Valses* (1885).

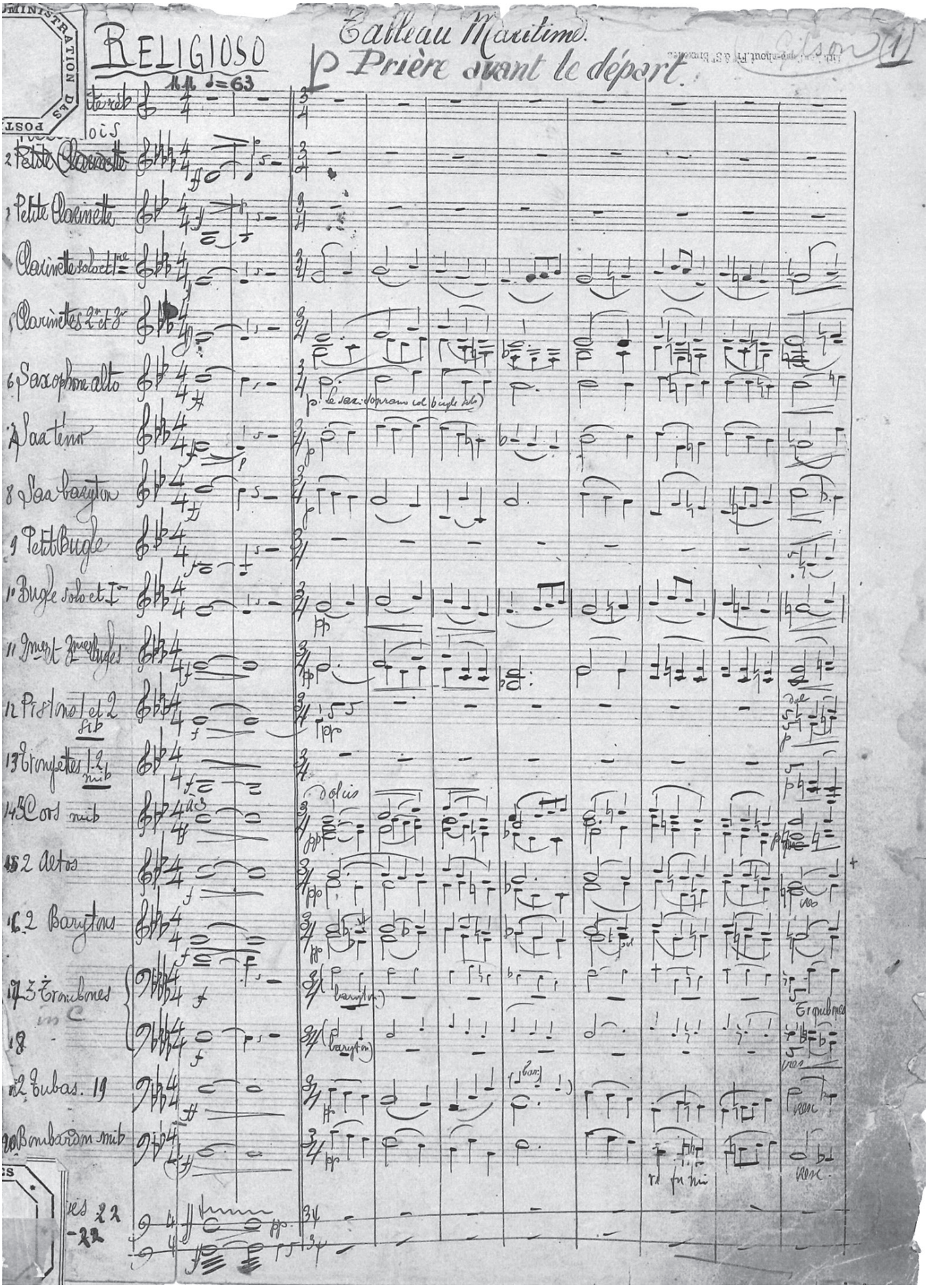
Le Retour au Pays, Tableau Maritime, Grande Fantaisie Descriptive (1885) vormen samen een programmatisch werk. In acht aaneengesloten korte delen vertelt het werk het verhaal van Schotse emigranten die per boot terugkeren naar hun vaderland, hoe zij op zee, in de – typisch – voor dergelijke stukken, obligate storm terechtkomen, maar uiteindelijk toch veilig en wel in hun thuisland ontschepen. In het eerste deel (het gebed) aanroepen de Schotse emigranten de hemel en stellen ze hun vertrouwen in God die hun schip veilig terug naar hun vaderland zal brengen. In een opgewekt tweede deel ('allegro' in 6/8) steken ze gelukkig en hoopvol van wal. Een korte lento-overgang in het zwaar koper leidt naar een Schotse idylle (derde deel) waarin twee kinderen zachte woorden wisselen (solo's voor cornet en trombone). Het schip

boort zich snel door de golven en weldra zullen de geliefde Schotse bergen verschijnen. Het vierde deel (de storm) zorgt door zijn heftige ritmiek en chromatische lijnen voor de nodige spanning. Door een hevig onweer zien de reizigers de dood voor ogen maar het onweer bedaart. In het vijfde deel horen we de kalme zee (een rustige wals) en de Schotse stranden die in zicht komen. In een Schotse dans (deel zes) verbroederen passagiers met de matrozen in een opgewekte rondedans. Na de herneming van de hymne (deel zeven) gaat iedereen vrolijk zingend aan wal (deel 8 – coda).

Er bestaan opmerkelijke gelijkenissen tussen *Le Retour au Pays* en *La Chasse,* een fantasie die pas veel later werd uitgegeven door de Luikse uitgever Wtterwulghe, en meer bepaald onder zijn pseudoniem Verhuizer. De contrasterende stijl en tempo van de afzonderlijke deeltjes en het gebruik van bekende dansvormen zijn vergelijkbare elementen in beide werken. Ook bij *La Chasse/De Jacht, grande fantaisie pittoresque* voorziet Gilson aan het begin van het werk een korte programmatische beschrijving.

De fantasie opent met lange lyrische zinnen in het zwaar koper, die de eenzaamheid uitdrukken van het diepe woud waar de eiken hun brede toppen in de lucht heffen. Een vogel fluistert een aangenaam lied in de stilte en de klank van jachthoorns weerklinkt in de verte: het zijn de jagers die elkaar signalen toeroepen. Zij komen blij gezind aan (‘moderato – mazurka’) en verenigen zich op een open plaats in het bos. Eén van hen (‘andantino – bugel solo’) doet aan de menigte het relaas van een avontuur waarin hij de held is. Een korte cadens voor twee bugels en euphonium onderbreekt de vreugde. De tijd is immers kostbaar: men heeft een hert gezien en de jacht wordt geopend (‘allegro – alla polacca’). De hoorns schallen en hijgende honden zitten een benauwd dier achterna dat zij binnen de kortste tijd te pakken zullen hebben. Een schot weergalmt (kleine trom), en geraakt door het lood geeft het hert zijn laatste snik (‘lento – elegie in f klein met een lyrische solo voor trombone’). De jagers keren huiswaarts en bezingen hun zege in een ‘allegro-finale’. Het geluid van hun voetstappen en het gegalm van de jachthoorns verdwijnen; stilaan sterft de muziek uit. Het woud herneemt zijn eenzaamheid en in de verte hoort men het laatste akkoord van de jachthoorns.

Le Retour au Pays en *La Chasse* zijn twee illustraties van de vele werken voor amateurorkesten die Gilson schreef. Beide werken getuigen van zijn bekommernis om voor de amateurmuziekverenigingen werken met een muzikale waarde te schrijven. Het ingetogen, koraalachtige *Gebed voor het vaderland*, het eerste deel uit *Le Retour au Pays*, wordt vandaag de dag nog dikwijls als een afzonderlijk hymne uitgevoerd.



FIGUUR 17: openingsmaten uit *Le Retour au Pays*, manuscript, Fonds Joseph Buyst.

Nieuwe muzikale stromingen in Brussel: Wagner en de Russen

Vanaf de jaren ‘80 van de negentiende eeuw opent Brussel zijn deuren voor nieuwe muzikale stromingen uit het buitenland: het Wagnerisme en de muziek van de Russische Vijf. Gilson raakt diep onder de indruk van de muziek van Wagner en tijdens de Concerts Populaires maakt hij kennis met de muziek van de Russen. Twee belangrijke figuren die Gilson met beide werelden in contact brengen zijn gravin de Mercy-Argenteau en dirigent Joseph Dupont.[230]

Wanneer Wagner zelf op 24 en 28 maart 1860 in Brussel eigen werk komt dirigeren rijst in de hoofdstad het vermoeden dat er interesse is voor het programmeren van symfonische, eigentijdse muziek. In 1865 sticht Adolphe Samuel zijn Concerts Populaires de musique classique met de idealistische ingesteldheid om de middelmatige muzikale smaak van het Belgische publiek voor symfonische muziek te verfijnen in een periode waarin het symfonisch orkest nog voornamelijk transcripties speelde van operamuziek of als begeleiding diende voor een instrumentaal concerto.[231] Op korte tijd lukt het om de Concerts Populaires een eigen cachet te geven waarin de muziek van Wagner, toen de moderne musicus bij uitstek, uitstekend paste. Van 1883 tot 1890 worden er elk seizoen een of twee Wagnerconcerten georganiseerd, en zijn de Concerts Populaires van grote betekenis voor de verspreiding van de muziek van de Duitse componist. Ook de voorstelling van *Lohengrin* in Brussel, onder leiding van Hans Richter op 22 maart 1870, en de Belgische aanwezigheid op de kunstfeesten in Weimar (maart en april 1870) zijn betekenisvol voor de groeiende Wagnerbelangstelling die voor een groot deel te danken was aan pianist Louis Brassin. In 1871 wordt in Brussel het *Comité belge du Patronat de Bayreuth* opgericht, de eerste Wagnervereniging die het fundament legt voor een ‘esthetische muiterij die dertig jaar heeft geduurd,’ zoals Henry Maubel de golf van Wagnerisme omschrijft.[232]

In 1883 kan men door de expliciete steun van burgemeester Karel Buls Angelo Neumann naar Brussel halen om er met een reizend Wagnertheater de complete *Ring des Nibelungen* uit te voeren. Gilson raakte door deze uitvoeringen volledig in de ban van de muziek van Wagner:

---

[230] Marie-Clotilde-Elisabeth Louise de Riquet (1837–1890) (gravin de Mercy-Argenteau) ontmoette onder andere Franz Liszt, had een relatie met Napoleon III en ontwikkelde nadien interesse in de Russische muziek. Ze schreef een biografie over César Cui en zorgde ervoor dat zijn opera *Le Prisonnier du Caucase* in 1886 in Luik werd opgevoerd (MERCY-ARGENTEAU (Louise de), César Cui: Esquisse Critique, Librairie Fischbacher, Parijs, 1888).

[231] In 1860 werd componist en dirigent Adolphe Samuel leraar praktische harmonie aan het Conservatorium van Brussel. In 1871 werd hij directeur van het Conservatorium van Gent. Daarnaast was hij muziekrecensent bij verscheidene Brusselse kranten.

[232] Henry Maubel (1862–1917), journalist voor de kranten *Le Petit Blue* en *La Nation*, schrijver en conferencier. Zie ook Lemmens (Dirk), Parijs in de schaduw van Brussel, in: De Munt in de ban van Wagner, Vlaams Wagner Genootschap, 1998.

> Ik was al een stevige knaap toen ik nog steeds geen opera had gezien. Later echter gingen we nu en dan eens naar de Munt. Dat was een gebeurtenis, waarvan we maanden van tevoren spraken. Eer we weggingen, dronken we een flinke kop pikzwarte, zware koffie, om toch maar goed wakker te blijven en niets van het schouwspel te missen. Zo zag ik bijvoorbeeld *La Juive*, dat me geweldig lang leek. Eens had ik aan mijn moeder gevraagd: 'Wat is *Lohengrin*?' en ze had me geantwoord 'dat is muziek die de oren kapotscheurt'. Wagner was toen immers de 'modernist' en zijn muziek was nog niet geheel tot ons doorgedrongen. Maar nooit zal ik de indruk vergeten die de uitvoering in 1883 van de *Nibelungen*, met door Wagner zelf gekozen artiesten van Bayreuth, op mijn jeugdig gemoed maakte. Dat was de openbaring! Dat was muziek! Dat was een orkeststijl.[233]

Gilson beschikt op dat moment al over een solide muzikale kennis en kent de muziek van zijn tijd. Als intellectualistisch kunstenaar laat hij zich meer inspireren door de muzikale vernieuwing van de muziek van Wagner dan door diens pathetische thematiek. Hij staat onbevangen tegenover Wagners techniek en zou zich voornamelijk laten beïnvloeden door diens harmonische en melodische elementen, die hij verwerkt tot een persoonlijke muziekstijl. De invloed van Wagner op de werken voor blaasorkest van Gilson uit de periode 1880 tot pakweg 1890 is aanzienlijk.[234] Wagners invloed is duidelijk hoorbaar in de ouvertures *Le Marchand de Venise, Richard III* en de *Ouverture du Pirate.*

Naar symfonische blaasmuziek: de ouvertures Le Marchand de Venise en Richard III

De concertouverture *Le Marchand de Venise* en de dramatische ouverture *Richard III* (1887) en *La Tempête* zijn typische romantische concertouvertures. De titels verklaren de literaire of beeldende inhoud van de werken, en door hun lengte en symfonische manier van componeren vormen ze het equivalent van het eerste deel van een symfonie maar binnen de beperkte duur van een symfonisch gedicht.[235]
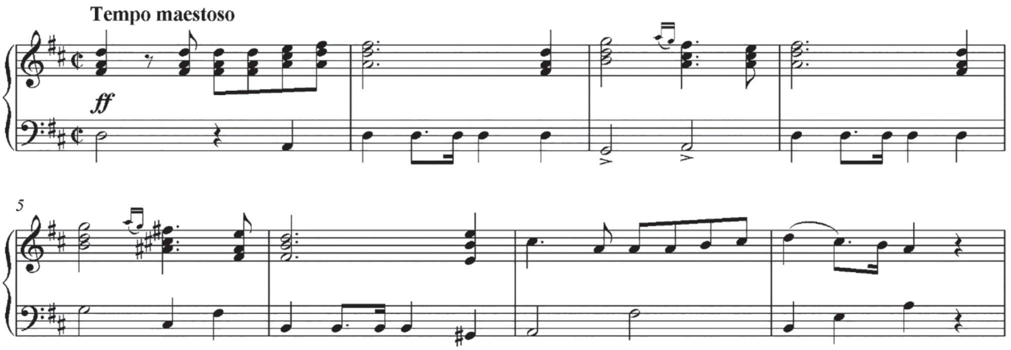
De dramatische ouverture *Richard III* (1887) is gebaseerd op de historische figuur van Richard III, de jongere broer van Edward III. Hij probeert op een geheime manier koning te worden en doodt daarom iedereen die hem in de weg staat. Het volk is

[233] HADERMANN (Jan), 'Paul Gilson zeventig jaar oud, terugblik op een kunstenaarsleven', in: *Het Laatste Nieuws*, 12 juni 1935.

[234] Het feit dat Gilson de omvangrijke orkestpartituur van *Die Meistersinger von Nürnberg* volledig met de hand kopieerde bewijst dat hij de muziek van Richard Wagner uitvoerig bestudeerde. Een gedeelte van deze kopie bevindt zich nog in het Letterenhuis en wordt bewaard in de nalatenschap van Jef Van Hoof.

[235] Vergelijkbaar met de ouvertures *Euryanthe* (1823), *Oberon* (1826) en *Der Freischütz* (1821) van Carl Maria von Weber of *Die Hebriden* (1830) van Felix Mendelssohn en *Genoveva* (1850) van Robert Schumann.

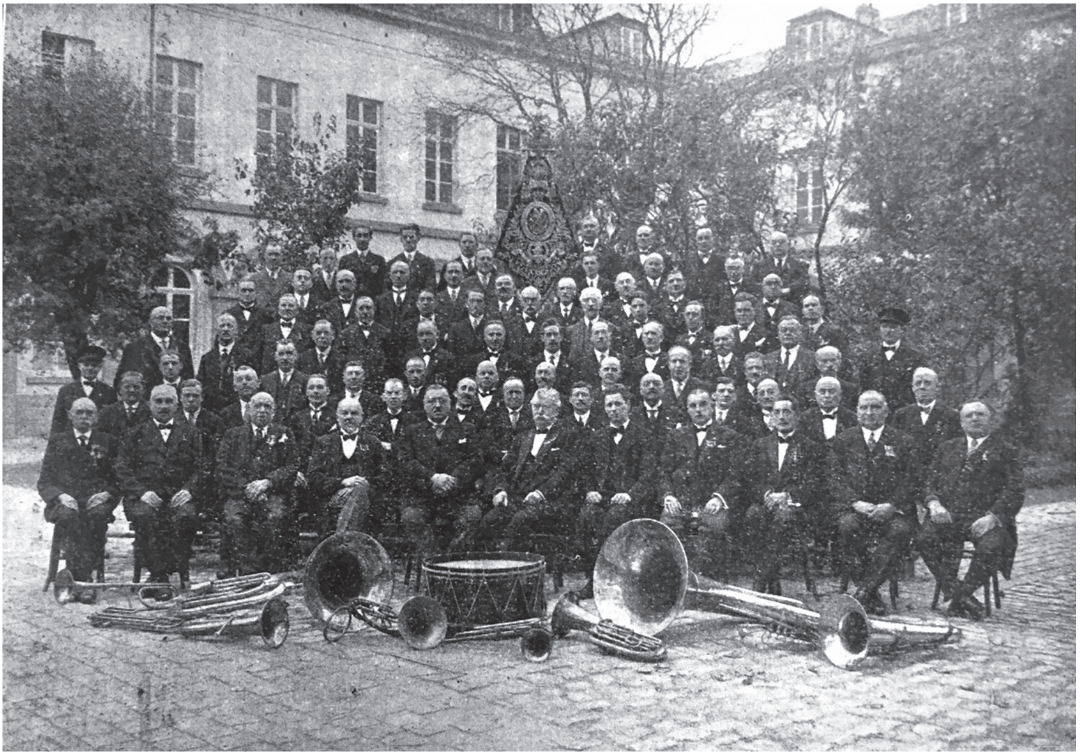
razend, komt in opstand en de tiran wordt afgezet. Dan valt hij ten prooi aan hallucinaties, de lijken van zijn slachtoffers spoken als dreigende schimmen door zijn hoofd en lijken wraak te willen nemen. Enkel de engelachtige figuren van de kinderen van Edward schijnen de boosaardige en gewelddadige koning te vergeven. De dag nadien wordt Richard III tijdens een gevecht gedood. De plechtige triomfmars (maestoso) aan het einde van de ouverture beeldt de overwinning van de opstandelingen uit en de komst van een menselijk regime.



FIGUUR 18: triomfmars 'marziale' (mm. 263-270) uit de ouverture *Richard III.*

Beide ouvertures tonen duidelijk het potentieel van de jonge componist die bij gebrek aan een symfonisch orkest besluit tot het schrijven van symfonische muziek voor blaasorkest. Beide werken zijn duidelijk geconcipieerd voor de grote Brusselse fanfares met een uitgebreide bezetting. Achtenvijftig jaar na de stichting van La Grande Harmonie wordt in 1879 door de Brusselse burgerij La Phalange Artistique gesticht, een groot fanfareorkest dat in 1880 een bezetting heeft van 64 muzikanten, onder wie 27 laureaten van het Brusselse conservatorium, en in 1895 een bezetting van 120 muzikanten.[236] In 1881 ontstaat uit dit orkest een afsplitsing, de Cercle Instrumental, die in 1895 een bezetting heeft van 127 muzikanten, en in 1884 een derde grote Brusselse fanfare, de Cercle Meyerbeer.[237] Die laatste telt op 31 december 1933 een bezetting van 92 muzikanten.[238] Een andere bekende grote Brusselse fanfare waar Gilson mee samenwerkte was de Cercle Weber.

236 *Annuaire musical de Belgique* van Jules Dufrane, 1895.
237 *Annuaire musical de Belgique* van Jules Dufrane, 1895.
238 De bezetting van de 'Cercle Meyerbeer' bestond uit: vijf saxen, zes hoorns, 25 bugels, twaalf cornetten, zes trompetten, vier alto's, vijf baritons, negen trombones, tien euphoniums, zes bastuba's en vier slagwerkers.



FIGUUR 19: de 'Cercle Meyerbeer' in 1933. Foto van André Martin.



FIGUUR 20: de 'Cercle Instrumental' in 1931, een voorbeeld van de fanfares met grote bezetting, die toen in de hoofdstad bestonden.

De Russen

Parallel met de romantiek, het opkomend nationalisme en de onafhankelijkheidsstrijd ontwikkelt zich in een aantal landen een eigen muziek van de zogenaamde 'nationale scholen'. In Rusland ontstaat de school van de Russische Vijf van Balakirev, Borodin, Cui, Moussorgsky en Rimsky-Korsakov die in de periode tussen 1875 en 1900 een belangrijke invloed uitoefent op de muziek van Gilson.

Na het concert van 23 januari 1887 ontmoet Gilson Cui tijdens de Concerts Populaires, die Gilsons interesse in zijn muziek erg waardeerde en beiden starten een intense briefwisseling die tot 1914 zal duren. Gilson stuurt zijn Russische vriend af en toe eigen werk op ter beoordeling. Hij kreeg op zijn beurt van gravin de Mercy-Argenteau tal van partituren van Cui waaronder de opera's *Angelo* – waarvan ze zelf de tekst in het Frans vertaalde – en *Le Prisonnier du Caucase.* In een brief van 23 juni 1888 geeft Cui de toelating aan Gilson om een transcriptie te maken van de *Danses Circassiennes*, de balletmuziek uit *Le Prisonnier du Caucase*.[239] Hij suggereert Gilson om te beginnen met de tweede dans, die hem origineler lijkt en beter geschikt. Gilson bewerkt de *Lesghinka* voor harmonieorkest. In een brief van 4 september 1892 feliciteert Cui Gilson met de uitvoering van de transcriptie onder leiding van Clovis Lecail, dirigent van de Muziekkapel van het 5e Linieregiment. In een brief van 23 juli vermeldt Cui zelfs dat de Franse uitgever, Alphonse Leduc, klaar is om de bewerking uit te geven voor harmonieorkest, maar de uitgave wordt nooit gerealiseerd. Gilson bewerkt nadien ook nog een pianowerk van Cui voor harmonieorkest (*Canzonetta*) en orkestreert vijf van zijn liederen.[240]

Gilson ontmoet in Brussel ook de Russische uitgever Mitrofan Beljajev, die hem regelmatig de nieuwste partituren stuurt en in 1891 de pianoreductie zal uitgeven die Gilson maakte van *La Grande Pâque Russe* (*Ouverture sur des thèmes de l'Eglise Russe,* opus 36) van Rimsky-Korsakov. Later geeft hij ook de pianoreductie uit die Gilson maakte van zijn symfonische suite *Sheherazade.* Gilson is duidelijk onder de indruk van de Russische muziek en maakt een transcriptie van de ouverture *Carnaval* (Glazoenov) voor harmonieorkest en van de ouverture *La Nuit de Mai* van Rimsky-Korsakov voor fanfareorkest.

De muziek van de Russische school contrasteert sterk met de muziek van Wagner door het gebruik van elementen uit de Russische folklore en het oriëntalisme. Ook het gebruik van pentatoniek, hele-toonstoonladders, modaliteit en overmatige intervallen, een coloristische harmonie, het gebruik van onregelmatige maatsoorten en maatwisselingen en het gebruik van ostinaten en pedaaltonen zijn kenmerken die De Vijf in hun muziek gebruikten.

239 Deze brief wordt bewaard in de bibliotheek van het Conservatorium van Antwerpen.
240 Uit *18 miniatures* voor piano (opus 20 nr. 9) uit 1882.

Gilson laat zich vooral inspireren door de lumineuze en verfijnde orkestratie van de Russen, die sterk contrasteert met de dikgekleurde, volle 'orgelachtige' Wagneriaanse orkestratie. De transparante, lichtere en sprankelende orkestratie van de Russische school waarbij individuele timbres veel meer tot hun recht komen, vormt zo een historische brug tussen de Germaanse manier van orkestreren en die van het latere Franse impressionisme. We horen duidelijk de invloed van de Russische school in orkestwerken als *La Mer* (1892) en de *Melodies Ecossaises* (1892–1893).

Na de Prix de Rome: symfonische muziek voor blaasorkest en de Fanfare Wagnérienne

Vanaf het midden van de negentiende eeuw worden in Brussel een aantal initiatieven genomen die de kennis van nieuwe muziek intens gestimuleerd hebben. Het is opvallend hoe er in die periode in Brussel binnen het culturele leven een open geest en een grote nieuwsgierigheid is naar moderne kunstvormen uit het buitenland. Brussel fungeert als een kruispunt in Europa waarbij de verbondenheid met Frankrijk een voorname rol speelt. Nochtans mogen we ons door het Franstalige van de initiatieven niet laten misleiden, ook Vlamingen en Brusselaar Gilson namen hieraan deel.

De voornaamste modernistische beweging was die van Les XX, een groepering van Belgische schilders en beeldhouwers die actief was tussen 1883 en 1893. De stichters zijn advocaat en kunstmecenas Edmond Picard en Octave Maus, een Brusselse jurist, melomaan en schrijver over kunst. Maus is de drijvende kracht achter de beweging en is naast gepassioneerd muziekliefhebber ook een kosmopoliet die openstaat voor nieuwe culturele stromingen uit heel Europa, die hij ook in Brussel bekend wil maken. De eerste tentoonstelling van Les XX vindt plaats op 2 februari 1884. De groep is belangrijk bij het promoten van de vernieuwingsgezinde ideeën vanuit de Franse moderne schilderkunst en heeft een grote invloed bij het verspreiden van het neo-impressionisme en het postimpressionisme in België. Naast de jaarlijkse salons organiseert Les XX bij de opening of na afloop van de tentoonstellingen ook concerten rond hedendaagse (veelal Franse) kamermuziek.

Op 6 maart 1881 verschijnt ook het eerste nummer van het weekblad *L'Art Moderne* (voluit *Revue critique des Arts et de la littérature*), de spreekbuis van Les XX en van hun opvolger, *La Libre Esthétique.* In het tijdschrift wordt naast de schilderkunst veel aandacht besteed aan de moderne symbolistische literatuur en aan het muziekleven in de hoofdstad. Dankzij zijn opleiding als pianist, eerst bij zijn nicht Anna Boch, nadien bij Brassin, wordt Maus een fervent verdediger van het Wagnerisme en toont hij in *L'Art*

Moderne bijzondere belangstelling voor de muziek van Wagner.[241] Naast de fascinatie voor het Wagnerisme maakt Octave Maus van zijn leven ook 'een onophoudelijk apostolaat' ten gunste van de moderne Franse muziek.[242] D'Indy, Fauré en Debussy komen naar Brussel om er hun kamermuziek uit te voeren en hun nieuwste werken te creëren. De concerten van Les XX maken veel indruk op de Brusselse componisten onder wie Gilson, die ze meemaakt vanop de eerste rij.

Bij het programmeren van concerten en in de artikels van *L'Art Moderne* is er weinig aandacht voor nieuwe muziek van Belgische componisten. De enige Belgische componist die in alle jaargangen van het tijdschrift aandacht krijgt en meermaals op de concerten wordt geprogrammeerd is Gilson. Zijn muziek wordt beschouwd als 'musique vingtiste': een vleiende en allicht ook correcte benaming voor zijn vaak levendige werken die 'als vanzelfsprekend binnen het milieu van Les XX pasten.'[243]

Op 27 januari 1890 wordt zijn *Scherzo* voor vier hoorns en de *Humoreske* voor zeven blazers er voor het eerst uitgevoerd: [244]

> Geachte heer [Octave Maus],
> Meneer Merck vertelt me dat het hoornkwartet best goed werkt. Hij vraagt me om morgen dinsdag om 9 uur naar het conservatorium te gaan, waar het kwartet gerepeteerd zal worden. Als je toevallig een paar minuten tijd vrij had, zou het dan niet teveel gevraagd zijn om deze sessie bij te wonen? ... Op die manier zou je voor jezelf kunnen beoordelen of het een machine is die ... 'beluisterbaar' is. Ik betwijfel het echter.
> Vriendelijke groeten
> Paul Gilson

Gilson maakte na het behalen van de Prix de Rome verschillende studiereizen. Na de terugkeer van zijn studiereis naar Italië componeert Gilson in 1896 en 1897 twee cantates, de *Cantate Jubilaire pour le Cinquantenaire des Télégraphes Belges* en de *Cantate Inaugurale.* De stijl van de *Cantate Jubilaire pour le Cinquantenaire des Télégraphes Belges* is plechtig, majestueus en nog erg Wagneriaans. De *Cantate Inaugurale* of *Cantate pour l'Inauguration de l'Exposition Internationale de Bruxelles, 1897* (in het manuscript van Gilson *Cantate sur des thèmes populaires flamands*) is een grote gelegenheidscantate voor koor en harmonieorkest. Ze wordt voor het eerst uitgevoerd op 10 mei 1897 bij de opening van de Wereldtentoonstelling in het Jubelpark te Brussel. De uitvoerders zijn vijf militaire muziekkapellen en een gelegenheidskoor

---

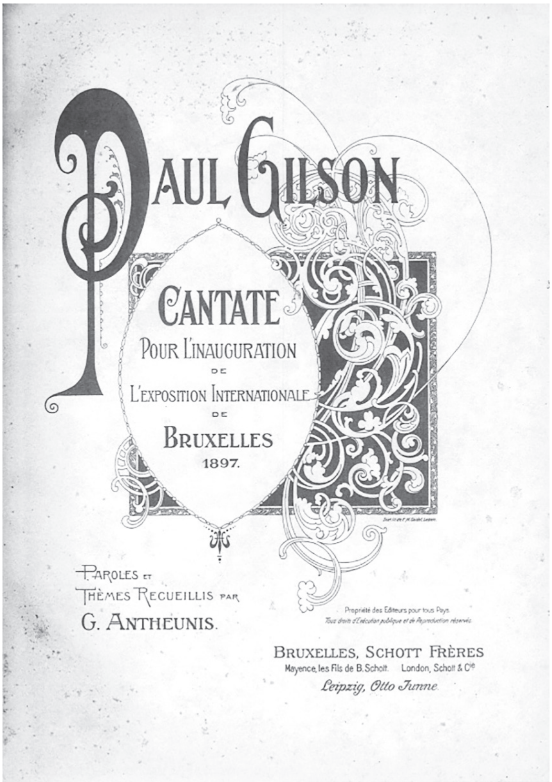
241 Zij staat afgebeeld als pianiste op het schilderij *La Musique Russe*, uit de serie *Intérieurs bourgeois* van James Ensor samen met Willy Finch, ook lid van Les XX. Anna Boch (1848-1936) was zelf een impressionistische schilderes en sloot zich als enige vrouw aan bij Les XX in 1885.

242 *L'École moderne de Musique française*, Henry Lesbourssart in *L'Art Moderne*, 20 november 1910.

243 *L'Art Moderne*, 2 februari 1890.

244 Brussel, Koninklijke Bibliotheek, brief van Paul Gilson aan Octave Maus, 20 januari 1890, Ms 372 (90) (vertaling door Luc Vertommen).

onder de algemene leiding van Dupont. Het orkest bestaat uit vier harmonieorkesten (het eerste en tweede regiment van de Gidsen, de Muziekkapel van de Grenadiers en de Muziekkapel van de negende linie), en een fanfareorkest (de Muziekkapel van de Carabiniers), aangevuld met een veertigtal cavalerietrompetten. Koor en orkest staan opgesteld in de open lucht voor de triomfboog van het Jubelpark, in een halve cirkel, met het orkest in het midden. De cavalerie speelt fanfares, vanuit de verte, vanop een verhoogde tribune, afwisselend alleen en in samenspel met het groot harmonieorkest.[245] Het koor van meer dan duizend zangers is een verzameling van bestaande koren aangevuld met schoolkinderen uit de verschillende Brusselse stadsscholen, en voorbereid door Edouard Bauwens.[246]



FIGUUR 21: uitgave van de *Cantate Inaugurale* (Schott Frères, Brussel).

245 Voor de uitvoering van de *Cantate Inaugurale* spelen de verzamelde militaire muziekkapellen een militaire mars onder leiding van Valentin Bender en na de cantate spelen zij de *Brabançonne*.
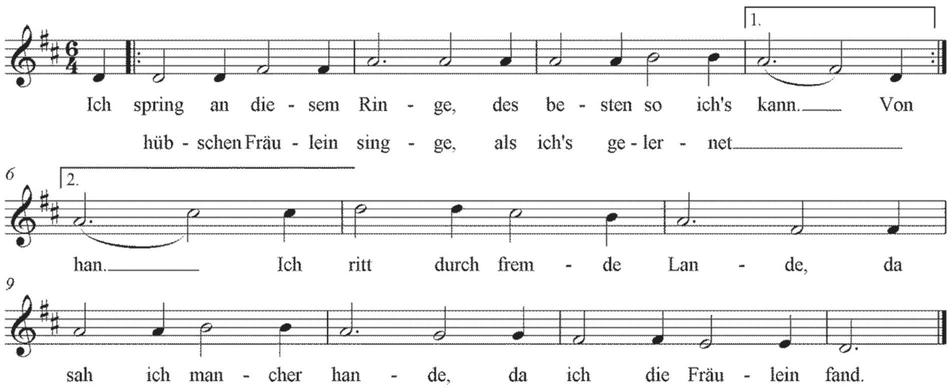
246 Volgens sommige bronnen 1200 kinderen (*Journal de Bruxelles*, 11 mei 1897) of 900 kinderen (*Het Laatste Nieuws* en *Het Nieuws van den Dag*, 11 mei 1897). Zie ook Stadsarchief Brussel, ASB-IPII-1887.

De cantate duurt ongeveer 25 minuten en bestaat uit vier delen die in elkaar overlopen:

1. Plechtige hulde aan de vrede (orkestrale inleiding en hymne)
2. Welkom aan de buitenlandse naties
3. Hulde aan de meimaand en de renaissance van de herfst (rondo en orkestraal tussenspel)
4. Hulde aan het vaderland (herhaling van de openingshymne)

In de cantate worden vier oud-Vlaamse volksliederen verwerkt. Gilson kiest zelf Gentil Antheunis die de teksten van de volksliederen aanpast en naar het Frans vertaalt.[247] De cantate opent (*très lent*) met een eerste reeks trompetfanfares die vanuit de verte de baslijn vormen voor de harmonie. De inleidende fanfares worden als een soort leidmotief doorheen de cantate herhaald. Een zware melodie in de basstemmen antwoordt ‘Salut à toi, salut, grand et noble paix.’ Deze melodie wordt hernomen door het kinderkoor die de mannenstemmen aanvullen en wordt verdergezet, tutti in unisono.
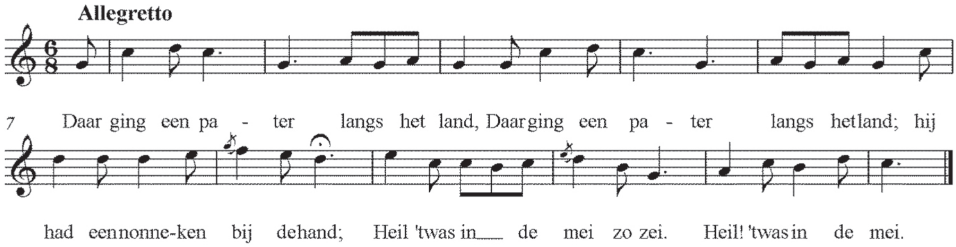
Het eerste deel is gebaseerd op *Den dach en wil niet verborghen sijn,* een dageraadslied met een sober karakter. Het lied vertelt het verhaal van een vrouw die een wachter smeekt de dag niet aan te kondigen zodat haar geliefde bij haar kan blijven. Dit is echter gevaarlijk voor haar geliefde die vertrekt.



FIGUUR 22: *Ich spring in diesen ring*, volkslied dat Gilson gebruikt in het tweede deel van de *Cantate Inaugurale.*

247 Van de *Cantate Inaugurale* bestaat ook een versie met Nederlandse tekst op woorden van Petrus Van Nuffel. De titel van de Nederlandstalige versie is *Inhuldigingscantate gecomponeerd op Vlaamsche volkswijzen.*

Het tweede deel is gebaseerd op een vrolijke rondedans uit de 14e eeuw: *Sa pater, kiest er een nonnenken uit.* Dit deel opent met een snel motief dat de vreemdelingen verwelkomt, gevolgd door het 'mei-thema', het volkslied, *Ik spring in diesen ring*, dat door de componist uitgebreid verwerkt wordt in het orkest.



FIGUUR 23: *Daar ging een pater langs het land*, basis voor het thematisch materiaal van de vrolijke rondedans uit het tweede deel van de *Cantate Inaugurale.*

Gilson behoudt het dansende karakter van het lied en geeft het koor in dit deel een moment van rust. Hij combineert het thema met een polyfone meditatie waarbij afwisselende klankkleuren zorgen voor zowel poëtische charme als plechtige momenten. De ingenieuze manier waarop Gilson de delicate klanken van de kopers met de harmonie van de zangers combineert, toont aan dat Gilson de muziek van Wagner goed heeft bestudeerd. Deze meditatie is de meest persoonlijke passage uit de cantate. Bijna ongemerkt komt ze terug tot leven in een kerklied uit de zestiende eeuw, *Wilt ontspringhen, lofzangh singen.* De zangers huldigen de vreugde op een ritme dat steeds sneller wordt en waarbij de wervelende sprongen doen denken aan de finale uit de *Negende symfonie* van Ludwig van Beethoven. De inleidende hymne wordt herhaald (*le double plus lent*) om de nobele vrede te bezingen in een warme hommage aan België (*mon libre et cher pays*).

De uitvoering van de cantate wordt uitgebreid in de pers besproken en Gilson wordt geprezen voor zijn zin voor polyfonie, voor de combinatie van koren en harmonieorkest, voor zijn duidelijk herkenbare thema's en de manier waarop hij die uitbouwt tot een gigantisch muzikaal fresco vol briljante kleuren.[248]

[248] *Journal de Bruxelles*, 11 mei 1897.

De Fanfare Wagnérienne: bezetting, instrumentarium en repertoire

Tussen 1894 en 1910 componeert Gilson zes grote werken voor de Fanfare Wagnérienne, een groot koperensemble samengesteld uit leerlingen van het Brusselse Conservatorium onder leiding van Henri Séha.[249] Deze Fanfare Wagnérienne wordt opgericht om de koperblazers te laten samenspelen, maar ook om de leerlingen de nieuwe Wagnertuba's te doen leren bespelen voor de uitvoering van Wagners *Das Rheingold* aan het Brusselse Conservatorium in 1895. Op 9 en 10 februari 1895 speelt de Fanfare Wagnérienne tijdens de historische uitvoering van *Das Rheingold* in het Conservatorium, onder leiding van François-Auguste Gevaert:

> Een bijzondere vermelding moet worden gemaakt voor de klas koperblazers onder leiding van Mr. Séha – die zijn debuut maakte tijdens deze plechtige uitvoering. Mr. Séha heeft zichzelf onderscheiden als uitvoerder bij het spelen van de partij voor bastrompet. We hebben ook de briljante manier opgemerkt waarop de hoorns met dempers speelden, aangevoerd door Mr. Merck.[250] Dit concert voegt een nieuw juweel toe aan de kroon van Mr. Gevaert.[251]

De bezetting van de Fanfare Wagn*é*rienne varieert afhankelijk van het aantal studenten tussen minimaal twaalf (1897) en maximaal 23 spelers (1901). Ze speelt voor het eerst tijdens de openbare examens van 1894 het *Walhalla* uit *Das Rheingold*, een *Fantasie* van Gilson en een *Scherzo* van Louis Van Dam.

Voor de eerste drie jaren vinden we in de jaarboeken van het Brusselse Conservatorium de volgende vaste instrumentatie van de Fanfare Wagnérienne terug: twee kleine trompetten in D, vier trompetten in Bes, een bastrompet in C, twee tenortrombones, een bastrombone, een contrabastrombone, twee tuben alto's, twee tuben baritons, een tuba-basse en een tuba contre-basse.

Voor de nieuwe bezetting van de Fanfare Wagnérienne koopt het conservatorium op 30 september 1893 een nieuwe set Wagnertuba's, ontwikkeld door Victor-Charles

249 Séha is leraar trombone aan het Brusselse Conservatorium en behaalt zijn eerste prijs trombone in 1879 in Parijs in de klas van Paul Délisse, en werkt daar nauw samen met Jean-Baptiste Arban en Sax rond de akoestiek van de kopers en de ontwikkeling van de trombone met zes onafhankelijke ventielen. Hij dirigeert ook verschillende harmonie- en fanfareorkesten van een hoog niveau. Hij dirigeerde onder andere 43 jaar lang de *Royale Philharmonique* uit Waver (1894-1937), *Societé d'Harmonie* uit Braine-l'Alleud, (1903-1906), *Royal Harmonie* uit Wasmes (1903) en 22 jaar lang de Fanfare Royale des Chasseurs uit Binche (1910-1932). Séha maakte meer dan 150 transcripties voor harmonie- en fanfareorkest.

250 Louis-Henri Merck was leraar hoorn aan het Brusselse Conservatorium van 1868 tot 1900 en speelde hoorn in de Muziekkapel van de Gidsen vanaf 1853. Hij componeerde originele fantasieën en variaties voor zijn eigen instrument en publiceerde studies en ontwikkelde een methode voor de saxhoorn met zes onafhankelijke ventielen: MERCK (Louis-Henri), Méthode pour le cor à six pistons indépendants, Maison Beethoven, Brussel, 1872.

251 *Das Rheingold* van Richard Wagner onder leiding van F.A. Gevaert, in *L'Echo Musical*, 24 februari 1895.

Mahillon.[252] De vier Wagnertuba's zijn elk uitgerust met vier drukventielen volgens het Périnetsysteem, terwijl de gebruikelijke Wagnertuba's altijd voorzien zijn van draaiventielen. Bovendien zijn de Wagnertuba's gebouwd in de vorm van een saxhoorn en daardoor niet te vergelijken met de Wagnertuba's met een gebogen klankbeker. Het is waarschijnlijk dat Séha mee aan de basis ligt van de ontwikkeling van Mahillons Wagnertuba's in saxhoornvorm waarvan hij voordien al de voordelen van de 'zeer ronde en zachte klank en de goede intonatie' had beschreven in zijn *Organographie générale*.

Voor de nieuwe bezetting van een groot koperensemble als de Fanfare Wagnérienne bestaat er nog geen origineel repertoire. Gilson combineert zijn ervaring van zowel componeren als orkestreren voor harmonie- en fanfareorkest om voor deze nieuwe bezetting nieuw repertoire te schrijven. Omdat hij nu kan beschikken over de beste instrumentisten hoeft hij geen rekening te houden met enige artistieke of technische beperking.

Buiten het repertoire van de Fanfare Wagnérienne bestaat er uit deze periode erg weinig vergelijkbaar origineel repertoire voor een grote koperbezetting. Het repertoire van de *Cyfarthfa Band* uit Tydfil (in het zuiden van Wales) bestaat voornamelijk uit transcripties, marsen, polka's en de *Tydfil Overture* van Joseph Parry uit 1874-1880.[253] Daarnaast komen enkel de werken voor koperseptet van Jean Sibelius uit de periode 1889-1898, en de werken voor de Fanfare Sax van componisten als Emile Jonas in de buurt van een mogelijke vergelijking met de zes werken die Gilson componeert voor de Fanfare Wagnérienne.

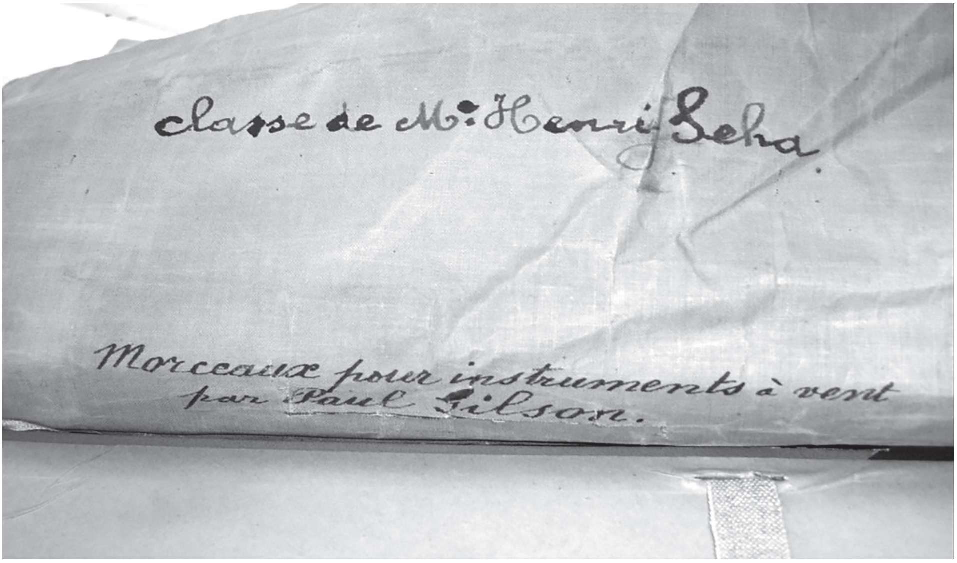
Enkel al door hun grootschaligheid zijn de werken voor de Fanfare Wagnérienne hun tijd ver vooruit, zelfs als we deze vergelijken met de eerste originele werken voor brassband als *Labour and Love* van Percy Fletcher uit 1913.[254] Gilson gebruikt grote en absolute muzikale vormen en schrijft werken in een diepgaande symfonische taal die ver afstaan van het opera-achtige of marsachtige idioom die de meeste muziek voor kopers en blaasorkest uit die periode typeert. Dit repertoire van Gilson voor de Fanfare Wagnérienne vormt een historische mijlpaal in de geschiedenis van de blaasmuziek. Het volledige œuvre dat Gilson componeert voor de Fanfare Wagnérienne is bewaard gebleven in het Fonds Paul Gilson.

---

252 Mahillon was een Belgische familie van blaasinstrumentenmakers die in die tijd geleid werd door Victor-Charles Mahillon, zoon van Charles Mahillon, stichter van deze familiezaak. Victor-Charles was in de eerste plaats muziekinstrumentenbouwer die ook bekend werd als akoesticus, schrijver en curator van het Brusselse Instrumentenmuseum, aan wie deze grote collectie werd toegevoegd. Zie 'Chronique', *L'Echo Musical*, 24 september 1893, p. 231.

253 Zie VERTOMMEN (Luc), The Tydfil Overture, in: *Brass Band World*, 2016, N°257.

254 *Labour and Love* is het eerste originele groot wedstrijdwerk voor brassband van Percy Fletcher, plichtwerk voor de Nationale Brassbandkampioenschappen van Groot-Brittannië in 1913.



FIGUUR 24: een van de overblijvende fardes (die slechts rond 2011 werden teruggevonden door de Nederlandstalige afdeling van de bibliotheek) uit de archieven van het Conservatorium van Brussel. Deze map bevat o.a. individuele partijen voor Gilsons *Fantaisie;* op de zijkant van de farde is duidelijk aangeduid ('Classe de Mr. Henri Séha – Morceaux pour instruments à vent par Paul Gilson'). Dit fonds is ondergebracht onder de nummers ARC-M-001 tot ARC-M-008.

Naast de originele handschriften van Gilson is van de meeste werken een kopie aanwezig, gemaakt door trompettist Alphonse Goeyens die vanaf 1897 'chef de copie et conservateur du repertoire' was, en ook het orkestmateriaal voor de Fanfare Wagnérienne kopieerde. Na de ontbinding van de Fanfare Wagnérienne blijven de originele werken van Gilson onuitgegeven, onaangeroerd en worden ze niet meer gespeeld. Mede dankzij het nauwgezet kopieerwerk van Goeyens was het mogelijk om het volledige repertoire van originele werken van Gilson te reconstrueren. In de periode 2010–2011 reconstrueerde de auteur van dit stuk al deze werken voor brassband.[255] Vertommen nam contact op met Eric Crees die de werken opnieuw zou reconstrueren, uitgeven, uitvoeren en opnemen in de versie voor koperensemble met Wagnertuba's.[256]

[255] Zie cd-opname met Brassband Buizingen en Delta Brass (NL), Anthology of Flemish Band Music volume 7: Complete works for the Fanfare Wagnérienne, 2011, BP 201.2007.

[256] Eric Crees voerde voor het eerst het volledige repertoire van Gilson voor de Fanfare Wagnérienne uit met het Brass Ensemble van de Guildhall School of Music and Drama (Londen) op 14 juli 2010. Zie cd-opname Guildhall Brass, Eric Crees, La Fanfare Wagnérienne, The Extraordinary lost collection of Paul Gilson, 2011, Musical Concepts MC 145. Voor dit project zorgde Geoff Batchelor voor de partituuruitgaven.

Alvorens een origineel werk te componeren voor de Fanfare Wagnérienne maakt Gilson, om zich vertrouwd te maken met de technische mogelijkheden van deze nieuwe orkestvorm, een bewerking van de finale uit het achtstemmige motet *Alles was Odem hat, lobe den Herrn* (Psalm 149) (*Singet dem Herrn ein neues Lied BMV 225*) van Johann Sebastian Bach.

De *Fantaisie (dans la forme classique)* (1894) is zijn eerste originele werk voor dit ensemble en is een romantische fantasie in een klassieke ABAB-vorm. Deze fantasie is gecomponeerd in een doorlopende beweging vol contrasten in stijl en tempo. Gilson gebruikt op een opmerkelijke manier allerlei vormen van thematische ontwikkeling.
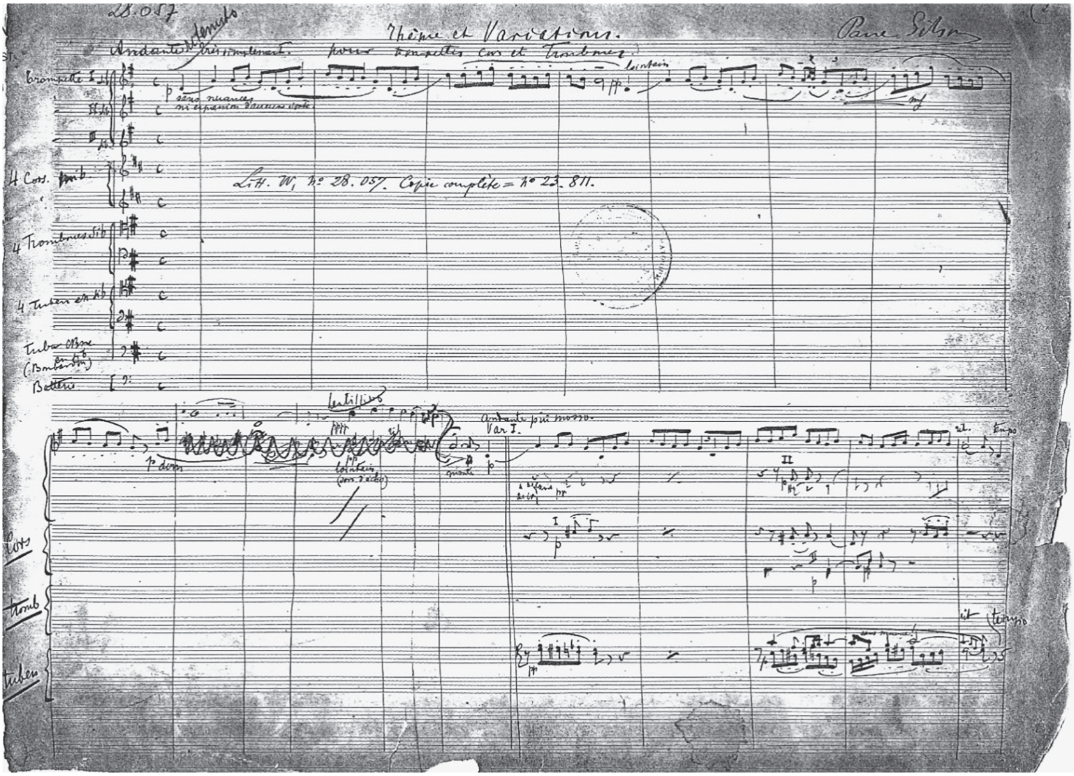
De *Fackelzug* (1899) is een werk in de stijl van de Duitse *Fackeltanz* of de Franse *Marche aux flambeaux*, die vooral populair is in Parijs aan het einde van de negentiende eeuw.[257] Deze processiedans heeft meestal een luid eerste en laatste gedeelte en een zachte, contrasterende trio.[258] In zijn *Fackelzug* gebruikt Gilson drie sterke thema's, waaronder een bijna-Wagneriaans derde thema, die hij symfonisch verwerkt.

De *Variations Symphoniques* (1903) vormen Gilsons hoogtepunt van absolute instrumentale muziek. De variaties zijn niet gebaseerd op het voortdurend herhalen van het hoofdthema, maar zijn gecomponeerd als een soort schilderachtige 'karaktertekeningen' die zijn afgeleid van het hoofdthema. Ze bestaan uit een reeks van acht stemmingsbeelden en transformaties van het thema gevolgd door een finale. Gilson combineert in dit uitgebreide werk van bijna 25 minuten zijn meest originele en inventieve ideeën met een uitzonderlijk rijk en persoonlijk kleurenpalet. De originele versie van deze variaties (met als titel *Thèmes et Variations pour trompettes, cors et trombones*) voor de Fanfare Wagnérienne heeft een aantal opmerkelijke verschillen met de latere versies voor gewoon fanfareorkest, harmonieorkest en symfonisch orkest. Vanuit muzikaal standpunt is de onverkorte en originele versie voor de Fanfare Wagnérienne zeker en vast de rijkste.

---

257 De muziek wordt gespeeld tijdens een processie met brandende fakkels, een overblijfsel uit het middeleeuwse steekspel. Deze processies vinden plaats aan verschillende Duitse hoven tijdens plechtige staatsfeesten zoals het huwelijk van iemand uit de koninklijke familie. Gilson componeerde zelf twee keer een *Marche aux Flambeaux*.

258 Meyerbeer componeert als hofcomponist in Pruisen, net als Spontini vier keer een *Marche aux flambeaux*. Als hofcomponist in Pruisen componeert Meyerbeer vier *Fackeltänze* voor koninklijke huwelijken: nr.1 in Bes in 1844 voor het huwelijk van Prinses Marie, nr.2 in Es in 1850 voor het huwelijk van Prinses Charlotte, nr.3 in c in 1856 voor het huwelijk van Prinses Anna en nr.4 in C in 1858 om de keizerin van Frederik van Pruisen te verwelkomen. Gaspare Spontini componeert vier *Fackeltänze* voor koninklijke huwelijken in Pruisen in 1822, 1823, 1825 en 1829. Ook Friedrich Flotow componeert een *Fackeltanz* in Es.

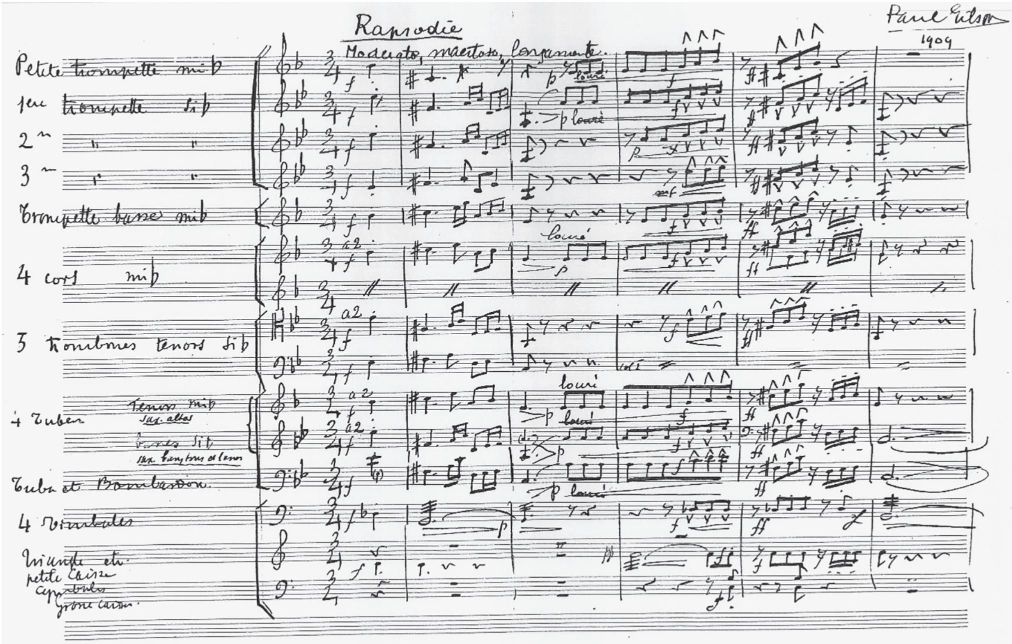


FIGUUR 25: titelpagina van de *Variations Symphoniques (Thème et Variations)* voor de Fanfare Wagnérienne, Fonds Paul Gilson, Conservatoire royal de Bruxelles.

Het *Scherzo Fantastique* (1901) is opgebouwd als het derde deel van een grotere symfonie. De 'allegretto'-inleiding bevat het melodische materiaal waarop het volledige werk is gebouwd. Een 'allegro assai'-deel is opgevat als een krachtige en ritmische symfonische wals. Na twee intermezzo's wordt de inleiding hernomen en besluiten de intervallen van de stijgende kwart en de dalende kwint, waarop het volledige werk is gebouwd, dit krachtige en virtuoze scherzo.

De *Rapsodie & Fantazijstuck* (1906) bestaat uit twee afzonderlijke delen. De rapsodie is gebouwd op twee contrasterende thema's die elkaar afwisselen. Gilson zou deze twee thema's nadien hergebruiken in zijn *2me Rapsodie* voor harmonieorkest. De opening van het *Fantazijstuck* is gebaseerd op het begin van Ludwig van Beethovens finale (*Der Schwer Gefasste Entschluss*) uit zijn *Strijkkwartet* opus 135 in F. De fantasie bestaat uit zeven kleine taferelen met een polonaise die dienst doet als een soort van weerkerend refrein. In deze krachttoer maakt Gilson gebruik van alle mogelijke contrasten op dynamisch en ritmisch vlak en toont hij zichzelf andermaal als een meester in orkestratie.

Door de complexe structuur van de *Rapsodie* (1908-1909) met zes contrasterende thema's in vier verschillende tempi wordt dit werk soms aanzien als een 'eigenaardig werk.'[259] Het gebruik van zes thema's illustreert de rijpe persoonlijkheid van de componist van wie de creatieve ideeën en combinaties van thematische scheppingskracht op dat moment een hoogtepunt lijken te bereiken.



FIGUUR 26: titelpagina van de *Rapsodie* voor de Fanfare Wagnérienne, Fonds Paul Gilson, Conservatoire royal de Bruxelles.

Theoretische werken
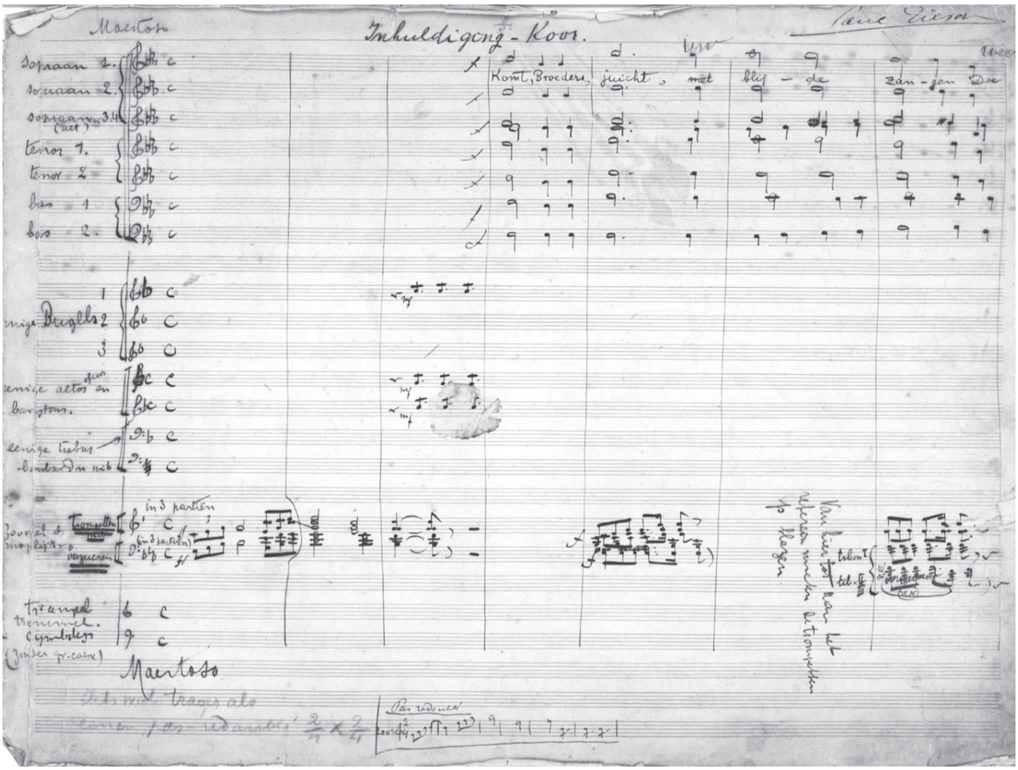
Wanneer Gilson werkzaam is aan het Koninklijk Muziekconservatorium van Brussel en Antwerpen start hij met het schrijven van muziektheoretische werken. Specifiek over de blaasmuziek schrijft hij een *Petite étude sur la musique militaire* en tussen 1905 en 1920 zijn *Manuel de musique militaire*. Die laatste is opgedragen aan componist, muziekpedagoog en tijdgenoot Paul Vidal.[260] Zijn *Manuel de musique militaire*, weliswaar een basisstudie, groeit uit tot een standaardwerk over de orkestratie voor blaasorkest. Zijn geplande orkestratieleer wordt nooit uitgegeven maar bevindt zich wel in het Fonds Paul Gilson. Deze studie bestaat uit twee versies: de onuitgegeven

[259] BRENTA (Gaston), Op. Cit., pp. 122-123.

[260] Vanaf 1910 leraar solfège en compositie aan het *Conservatoire national supérieur de musique* te Parijs.

Traité de la direction de l'orchestre militaire (harmonie – fanfare) opgedragen aan Jules Blangenois, Edward Verheyden en C. Schroeder en de *Traité d'instrumentation et d'orchestration – Musique militaire (fanfare – harmonie)* uit 1905–1920. In beide studies gaat hij veel dieper in op de kunst van het orkestreren voor blaasorkest. Voor blaasorkest schreef hij ook nog een onuitgegeven *Traité de la direction de la musique militaire (harmonie – fanfare),* ook onder de titel *Manuel de direction du chef de musique de fanfare-harmonie.*

Op zondag 22 juli 1900 keert hij nog eens terug naar zijn geboortedorp Ruisbroek, waar zijn *Inhuldigingskoor 'Kom, broeders, juicht'* wordt uitgevoerd. Het is een gelegenheidswerk voor achtstemmig gemengd koor en fanfare, geschreven voor de viering van de tot 'doctor in de Godgeleerdheid' gepromoveerde Ruisbroekenaar André Michiels. Naar het programma te oordelen moet het destijds voor het plattelandsdorp een uitzonderlijke gebeurtenis geweest zijn: een stoet, een plechtig Te Deum, ontvangst op het gemeentehuis, uitvoering van 'den Feestzang, muziek van Paul Gilson' en prachtig vuurwerk voor het ouderlijk huis 'van den held van het feest en algemeene verlichting'.[261]



FIGUUR 27: *inhuldigingskoor* voor André Michiels, titelpagina, manuscript, Letterenhuis, Antwerpen.

[261] Uit het gemeentelijk programmablad (Ruisbroek).
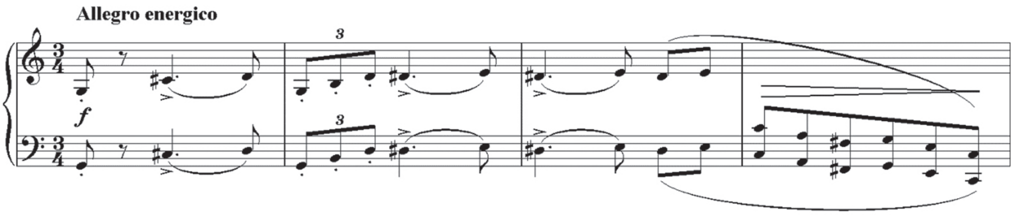
De ontmoediging door de onverschilligheid tegenover zijn muziek die hij zo moeilijk uitgevoerd en uitgegeven krijgt tekent zich scherp af rond de eeuwwisseling. Wanneer in 1899 dirigent Dupont overlijdt, die sinds de creatie van *La Mer* in 1892 jaarlijks werk van Gilson programmeert, verliest Gilson een grote promotor van zijn muziek in Brussel. Ook zijn twee saxofoonconcerto's die hij in 1901–1902 componeert zullen tijdens zijn leven nooit worden uitgevoerd. Voor de eerste uitvoering van zijn meest interessante originele werk voor harmonieorkest uit deze uitzonderlijk creatieve periode, het *Poème symphonique en forme d'ouverture* (1900), moet hij 25 jaar geduld oefenen.

Met zijn *Poème symphonique en forme d'ouverture* zoekt Gilson aansluiting bij de opvattingen van Franz Liszt en Richard Strauss, epigonen van het symfonisch gedicht. Gilsons eendelige werk is gebaseerd op *Les partis jugés par le Christ* en *Les partis selon le Christ,* twee monumentale schilderijen van de Brusselse schilder Antoine-Joseph Wiertz. *Poème symphonique en forme d'ouverture* bevat in ruime mate de nerveuze lyriek en het wilde, stormachtige coloriet die de schilderijen vol beweging en dramatische lichtcontrasten op de componist maakten. Gilson gebruikt beperkt melodisch materiaal met voortdurend terugkerende kernachtige ritmische motieven en ver doorgedreven chromatiek. Een groots slotkoraal besluit het symfonisch gedicht gekenmerkt door zijn kleurrijke en monumentale orkestklank. De originele versie voor harmonieorkest draagt op het manuscript de vermelding 'août 1900 Paul Gilson'.[262]

Het *Poème symphonique en forme d'ouverture,* de *2me Rapsodie*, de *Valse Symphonique nr.1* en zijn orkestratie van vier pianopreludes van Claude Debussy zijn modelvoorbeelden van hoe kleurrijk en symfonisch men kan instrumenteren voor een groot harmonieorkest. Speciaal voor de grote bezetting van de Muziekkapel van de Gidsen orkestreert Gilson in 1901 zijn *Valse Symphonique nr.1* voor harmonieorkest. De originele versie voor fanfare van deze *Valse Symphonique* dateert uit 1892 en is opgedragen aan de fanfare 'La Concorde' uit Gilly. Behalve voor zijn *Suite de Valses* of *Suite de valses à la Viennoise,* een jeugdwerk ter nagedachtenis van de Weense walsenkoning Joseph Lanner (1801–1843) waarin hij de melodische, elegante stijl en perfecte vorm van de Weense wals imiteerde, gebruikte Gilson de walsvorm niet dikwijls. In zijn twee symfonische walsen gebruikt Gilson de typische muzikale bewegingen en fragmenten uit walsritmes en melodieën in een orkestraal eerbetoon aan deze dansvorm.

De *Valse Symphonique* is een persoonlijk werk vol kwelling, dat zich vanaf de eerste maten opdringt door zijn kort, indringend, en jachtig thema, dat afwisselt met meer zingende secundaire motieven.

262 Zie manuscript in het Fonds Paul Gilson, FPG 12.132d.
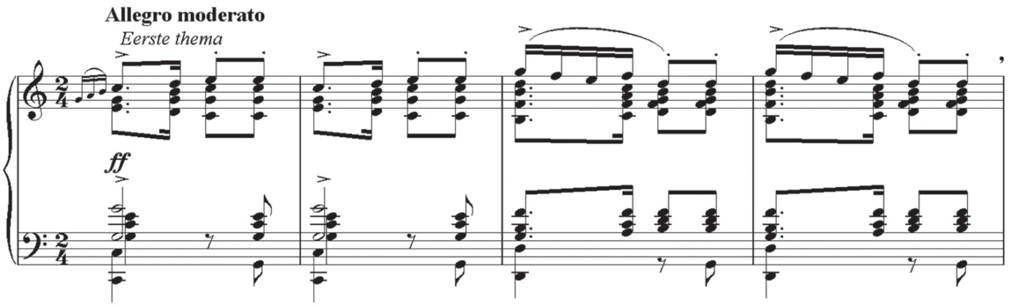


FIGUUR 28: het energieke eerste thema uit de *Valse Symphonique*

Ondanks de doordringende en soms discrete lyriek heeft de wals een hard en duister karakter. Ook door zijn constante chromatiek, lijkt de *Valse Symphonique* op een trieste wals, zonder te doen denken aan de beroemde *Valse triste* van Jean Sibelius. De stijl doet op sommige plaatsen eerder denken aan de *Mephistowals* van Franz Liszt en kondigt als het ware Ravels *La Valse* aan, die de Franse meester 28 jaar na die van Gilson zal componeren.

De moeilijkheden van de *Valse Symphonique* zijn de constante accentenverschuivingen, snelle octaafsprongen, voortdurende wijzigingen van nuances en het ongewone gebruik van naast elkaar geplaatste klankblokken die een compact, homogeen en harmonisch geheel moeten vormen. Bovendien zijn de onderste partijen over het algemeen even belangrijk als de eerste partij en moeten ze ermee in evenwicht klinken. Het uitvoeren van de *Valse Symphonique* eist een virtuoos orkest waardoor het bijna onspeelbaar is voor de meeste amateurverenigingen. Ook voor de luisteraar is de subtiliteit, de vindingrijkheid en het rijke vakmanschap pas duidelijk nadat men het werk enkele keren beluisterd heeft.
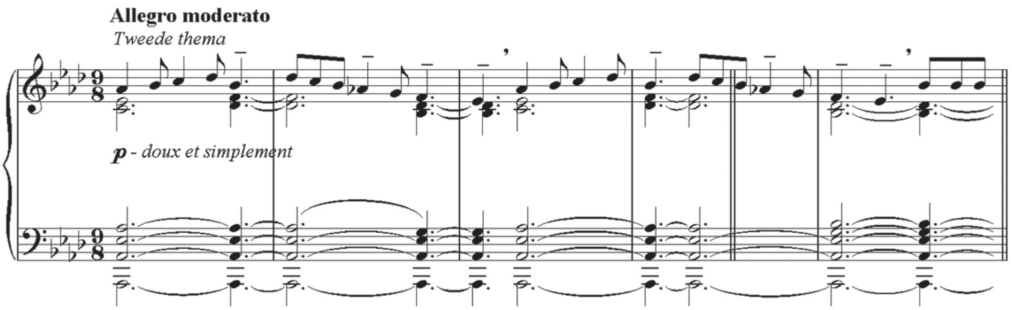
De *2me Rapsodie* (1906) is een opmerkelijk werk voor harmonieorkest. Bij een vergelijking met gelijkaardige originele werken voor harmonieorkest uit deze periode (bijvoorbeeld de eerste twee suites voor harmonieorkest van Gustav Holst uit 1909 en 1911) valt direct de symfonische aanpak van het materiaal op en het feit dat Gilson het harmonieorkest behandelt als een volwaardige orkestvorm. Zijn grondige kennis van de blaasinstrumenten en zijn rijke orkestratie (met onder andere een voor die periode opmerkelijk gebruik van dempers en celesta) zijn opvallend.

Wellicht is Gilson ook aanwezig op 6 december 1896 bij de eerste uitvoering van Richard Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895) tijdens de Concerts Populaires in Brussel. Tien jaar later, in 1906, schrijft Gilson *Binche, Fantaisie d'après des airs populaires du terroir* voor fanfareorkest met een voor die tijd ongewoon uitgebreide percussiegroep. De spitse, carnavaleske guitigheid van dit werk lijkt als een stijlcitaat naar het werk van Strauss te verwijzen.
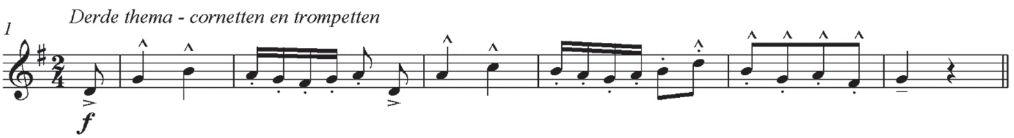


FIGUUR 29: het carnaveleske openingsthema uit *Binche, fantaisie d'après des airs populaires du terroir*, (mm. 1-4).

Twee van de weerom drie thema's zijn ontleend aan het oorspronkelijke repertoire van de Gilles van Binche (*L'Air des Gilles* en *Lion Belgique*). Van het tweede, sierlijk vloeiende thema is de herkomst niet duidelijk.



FIGUUR 30: het melodische tweede thema 'eenvoudig en zacht' gespeeld door de bugels boven rijk geïnstrumenteerde akkoorden in het laag koper (mm. 76-80).

De thema's in *Binche* geven aanleiding tot een gepassioneerde, quasi symfonische doorwerking. Melodieën worden versnipperd tot korte motieven die uitgebreid gevarieerd, bliksemsnel met elkaar afgewisseld, soms polymetrisch uitgewerkt en rijkelijk harmonisch gekruid worden. Deze fantasie op carnavalsliederen haalt zo de 'Gilles van Binche' voor de geest met hun befaamde kostuums met lange veren en de 'apertintaille', een gordel met verschillende klokjes. Zowel de carnavalsliederen, als de klokjes en de trommels die het carnaval aankondigen worden creatief en symfonisch door Gilson verwerkt in zijn *Binche*.



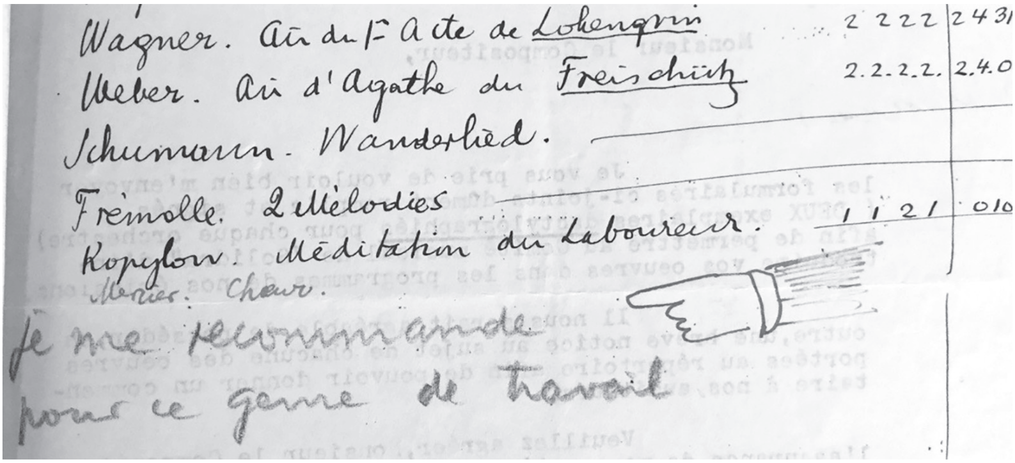
FIGUUR 31: *Lion Belgique*, één van de traditionele airs van de Gilles van Binche als apotheose en derde thema in de finale van het werk.

De *Quatre transcriptions* van vier pianopreludes van Claude Debussy maakte Gilson in 1929 als studie. *La Fille aux cheveux de lin, Les collines d'Anacapri, Hommage à S.Pickwick Esq. P.P.M.P.C* en *Général Lavine Eccentric* werden gespeeld op een repetitie van de Muziekkapel van de Gidsen o.l.v. Arthur Prévost.

Ook voor zijn dorpsfanfare uit Ruisbroek componeert Gilson nog een *Marche Fériale* (1908) voor het 25 jaar jubileum van Auguste Cantillon als dirigent.

Muziekinspecteur en pedagoog

Gilson blijft lesgeven tot hij op 12 januari 1909 Edgar Tinel opvolgt als inspecteur van het Vlaamse muziekonderwijs. In 1912 krijgt hij er de bevoegdheid bij voor het muziekonderwijs in Wallonië, in opvolging van Emile Wambach. Intussen is hij ook al geruime tijd actief als musicograaf en stopt hij veel tijd in het veelvuldig kopiëren van eigen werk, en het transcriberen voor uiteenlopende bezettingen, met het oog op mogelijke uitvoeringen. Zijn ouvertures voor blaasorkest *Richard III, Le Marchand de Venise* en *Binche* bewerkt hij voor symfonisch orkest.



FIGUUR 32: spotprent die Gilson zelf tekende op een lijst met gemaakte arrangementen. Bewaard in het Fonds Paul Gilson, muziekbibliotheek Koninklijk Conservatorium Brussel.
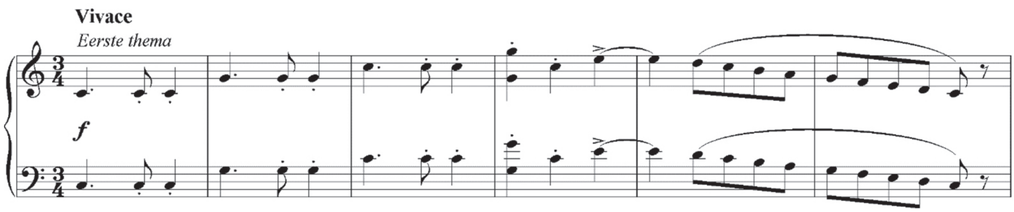
De meeste van Gilsons composities – op dat moment een tweehonderdtal – worden niet of nauwelijks gespeeld. Als hij in 1910 naar Brussel terugkeert wordt hij, zonder het zelf te willen, een boegbeeld van de Vlaamse cultuur en wordt zijn muziek er nog amper uitgevoerd. Uitzondering op deze regel blijven zijn werken voor blaasorkest die tot de Tweede Wereldoorlog veelvuldig geprogrammeerd worden op muziekfestivals en -wedstrijden. Iedere Belgische harmonie of fanfare heeft in haar bibliotheek minstens enkele titels van Gilson. Orkesten uit de lagere afdelingen kiezen dikwijls

de *Marche-Cortège* en *Le Retour au Pays*; de orkesten uit de hogere afdelingen spelen geregeld *Richard III* of de *Variations Symphoniques.*

De meest markante opflakkering van Gilsons scheppingsvermogen valt samen met het begin van de Eerste Wereldoorlog. Omdat de muziekscholen een tijdlang hun deuren sluiten, heeft hij opnieuw tijd om te componeren en geniet hij ook van de emotionele rust van een intieme relatie met de tien jaar jongere Celina Stoops. Zijn composities uit de oorlogsjaren zijn van uiteenlopende aard. Voor blaasorkest schrijft hij de mars *Hommage à Weber* (1910), *Polka Fantaisiste* (1910), fantasie *L'Heureux Voyage* (1912), een tweede *Marche aux Flambeaux* (1914), *2me Rapsodie* (1914), de marsen *Quarantenaire* (1914), *Flandre et Wallonie* (1914), de ouverture *Carmen Festivum* (1916) en de concertwerken *Valse Jubilaire* (1916) en *Vestris* (1916).
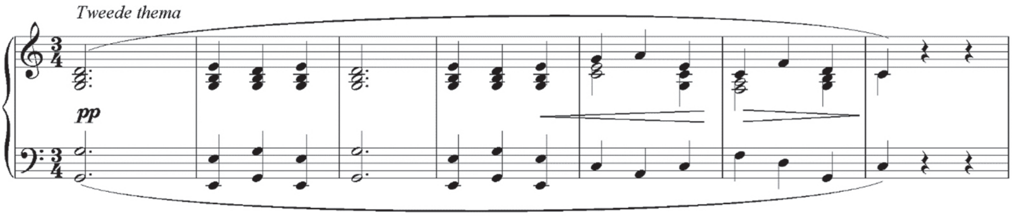
De mars *Quarantenaire – Marche Solenelle* (1914) is opdragen aan de 'Cercle Instrumental' ter gelegenheid van de veertigste verjaardag van de Brusselse fanfare. Onder leiding van Jules Blangenois (1870-1957) speelt de 'Cercle Instrumental' dit werk voor het eerst op 23 januari 1922, in de Muntschouwburg. De mars doet denken aan de plechtige Engelse marsen van Edward Elgar uit het begin van de twintigste eeuw.

De tweede *Valse-Scherzo, Deuxième Valse Symphonique* is niet gedateerd maar wordt wellicht geschreven ten laatste in 1923, blijkens een in dat jaar gepubliceerde analyse door Marc Delmas.[263] Net als in zijn eerste symfonische wals gebruikt Gilson dansvorm als een symfonisch genre. De *Deuxième Valse Symphonique* is erg klassiek opgebouwd en Gilson gebruikt drie hoofdthema's. Het tweede thema neemt de rol over van het ontwikkelingsdeel in een symfonische ouverture en het derde thema is een soort trio-gedeelte. Het tweede en derde thema zijn slechts korte episodes en zorgen voor een evenwicht binnen deze symfonische wals. In het eerste deel (dat herhaald wordt) stelt Gilson de twee voornaamste thema's voor: het eerste thema in het scherp koper (trompetten, hoorns en trombones) en het tweede thema in het zacht koper (alto's, hoorns, baritons en saxofoons).
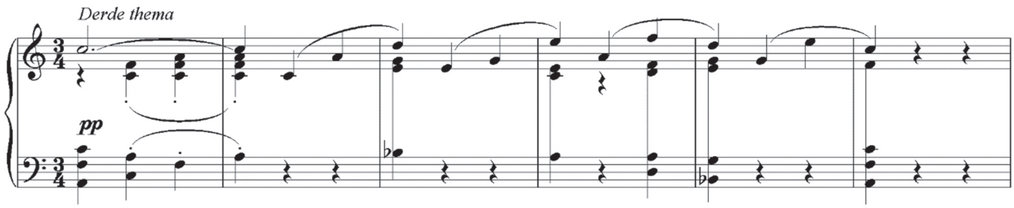


FIGUUR 33: het eerste thema (mm. 1-6) uit de *Deuxième Valse Symphonique.*

[263] Marc Delmas, Analyse van de *Valse-Scherzo* in *Echo des Concours* en als voorwoord bij de uitgave van de partituur (Editions Musicales Andrieu, Parijs).



FIGUUR 34: het tweede thema (mm. 7-13) in de saxhoorns en saxofoons uit de *Deuxième Valse Symphonique.*

Nadien volgt een lang gedeelte waarin de verschillende thematische ideeën zich verder ontwikkelen in modulaties en diverse combinaties in de orkestratie. Het derde thema is erg melodisch van stijl met een onrustige, smachtende melodie vol grote intervalsprongen. Het thema doet denken aan een aria uit een ballet en doet dienst als een soort trio of een intermezzo.



FIGUUR 35: derde thema (maat 150-155) met grote sprongen uit de *Deuxième Valse Symphonique.*

Op een triller van de bugels wordt het eerste thema hernomen in een andere orkestratie. Het tweede thema wordt herhaald in C groot. Nadien volgt een uitgebreid slotdeel gebaseerd op het eerste thema dat afwisselt met een nieuw motief, een dalende figuur gebaseerd op een fragment van het tweede thema. De tweede symfonische wals eindigt met de herhaling van het eerste thema in het scherp koper en besluit met drie krachtige akkoorden.

Na de Eerste Wereldoorlog schrijft Gilson nog hoofdzakelijk voor blaasorkest, vaak gelegenheidswerken voor wedstrijden: de fantasie *Philinte et les Etrangers* (1923), *Ouverture séculaire* (1926), de ouverture *Légendes* (1925), de fantasie *Les Néoménies* (1927) en een *Interlude Solennel* (1925) voor kopers en orgel.

Interlude Solennel (gedateerd 15 februari 1925) voor drie trompetten, drie hoorns, drie trombones en orgel is de enige compositie waarin Gilson de twee elementen met elkaar verbindt die destijds in Ruisbroek deel uitmaakten van zijn eerste muzikale ervaringen: het orgel en de koperblazers.

De *Ouverture Séculaire* – de oorspronkelijke titel was *1ere Ouverture Vilvordienne* – is opgedragen aan de Harmonie Royale uit Vilvoorde naar aanleiding van hun honderdste verjaardag. Met grote inventiviteit en in een streng klassieke vorm en stijl verwerkt Gilson het basismateriaal: een kort motief in het scherp koper dat dient als fundament voor het hoofdthema, en een tweede lyrisch thema afwisselend in originele vorm, verbreed of fragmentarisch, doorheen het volledige orkest.

De Synthetisten: 1925

Een aantal leerlingen van Gilson hadden zich, naar aanleiding van de zestigste verjaardag van hun meester, gegroepeerd om concerten in te richten met uitsluitend muziek van Gilson. Zijn leerlingen en oud-leerlingen onderhouden, nog voor ze ‘De Synthetisten’ oprichtten, hechte vriendschapsbanden en zien elkaar regelmatig tijdens zogenaamde ‘Gilsoniades’: zo noemen ze hun bijeenkomsten in Le Diable-au-corps, een café aan de Koolstraat nr. 12 ter hoogte van de Brusselse beurs.[264] In mei 1925 roepen ze een eigen muziektijdschrift in het leven, waarvan Gilson directeur is en Marcel Poot ‘redacteur en chef’. De stichters van *La Revue Musicale Belge* zijn naast Gilson en Poot, Maurice Schoemaker, Gaston Brenta, Francis de Bourguignon, Paul Mol, Georges Ramen en Franz De Wever.[265]

In het allereerste nummer van *La Revue Musicale Belge* wordt het *Jubelfeest Paul Gilson* (*Jubilé Paul Gilson*) aangekondigd. Het inrichtend comité bestaat naast Michel Brusselmans, René De Ceuninck, Alfred Mahy ook uit de latere Synthetisten, namelijk Dejoncker, Otlet, Poot, Schoemaker en Strens. Het comité is ervan overtuigd dat een dergelijk feest niet compleet zou zijn zonder de medewerking van de talrijke Belgische harmonie- en fanfareorkesten. Het meest opmerkelijke concert van de *Jubilé Paul Gilson/Jubelfeest Paul Gilson* vindt plaats in het park van Brussel op 14 juni 1925 met de ‘Phalange Artistique’ en de Muziekkapel van de Gidsen, beiden onder leiding van Prévost. Zij spelen een volledig programma gewijd aan de muziek van Gilson. ‘Phalange Artistique’ brengt uitvoeringen van *Fackelzug*, *Fantaisie (dans la forme classique)*, *Rapsodie laudative* en *Danse Guerrière* uit *La Captive*, *Rapsodie Hawaïenne* en de *Variations Symphoniques*. De Muziekkapel van de Gidsen speelt *Poème symphonique en forme d'ouverture* en *La Mer* in een transcriptie van Prévost. [266] In het juli-nummer van *La Revue Musicale Belge* uit 1925 geeft Gilson zelf de definitieve aanzet tot de lancering van de Synthetisten.

---

264 Voor meer informatie over dit theater (gesticht in 1893): zie ook RENIEU (Lionel), Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour, Editions Duchartre & Van Buggenhout, Paris, 1928.

265 Meer informatie over de Synthetisten is te vinden in DE WEVER (Franz), Paul Gilson et les synthétistes, Impr. De Saey, Brussel, 1949.

266 Arthur Prévost maakte dit arrangement tussen maart en mei 1925, ms Koninklijke Bibliotheek van België, Fonds Arthur Prévost, Mus.Ms.3765.



FIGUUR 36: originele, gehandtekende foto van de Synthetisten. Van links naar rechts: Francis de Bourguignon, Marcel Poot, Maurice Schoemaker, René Bernier, Gaston Brenta, Jules Strens en Théo Dejoncker. Archief Rafaël D'Haene.

Gilson vindt dat de hulde pas compleet is als ook werk van zijn leerlingen wordt uitgevoerd. Hij noemt in zijn artikel de redenen waarom het werk van zijn leerlingen nauwelijks wordt gespeeld: het is voor hen erg moeilijk om uit de schaduw te treden van de Luikse, post-Franckistische school en er is een groot tekort aan uitgevers die hun nieuwe werken willen publiceren. Om aan de vurige wensen van Gilson te voldoen stichten in september 1925 zijn jongere leerlingen Poot, Bernier, Brenta, Dejoncker,
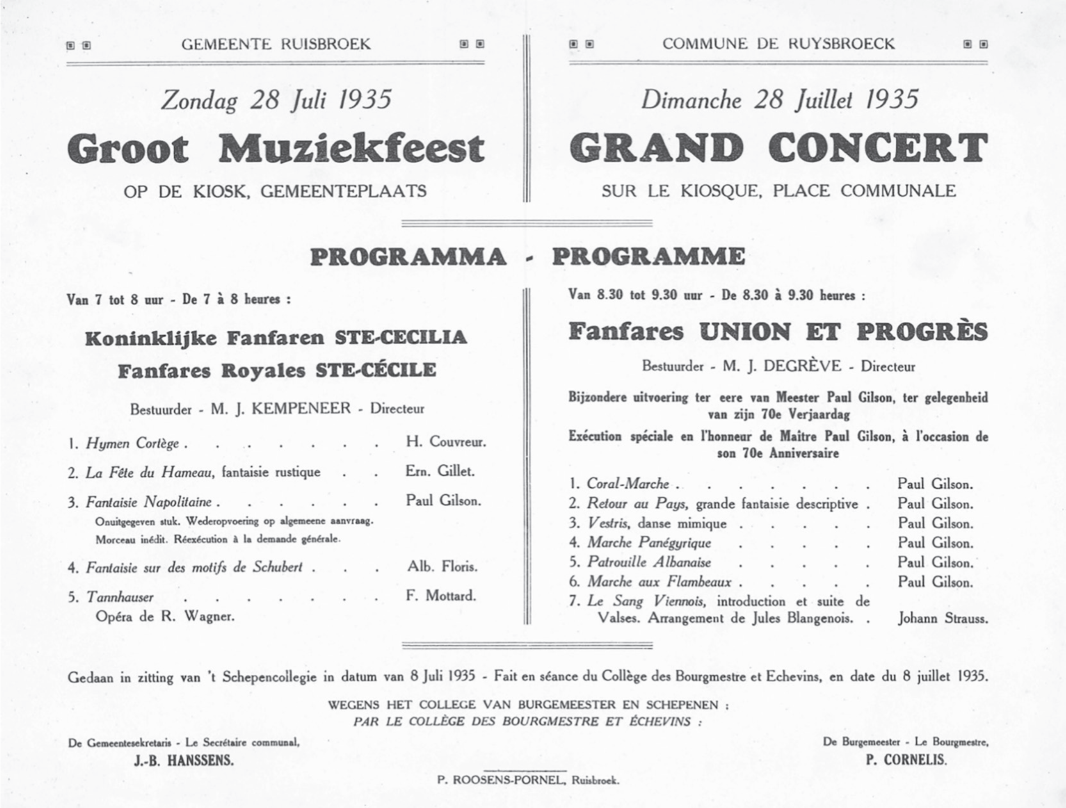
Otlet, Schoemaker en Strens de 'groep der Synthetisten.'[267] Al snel verlaat Otlet de groep en voegt Francis de Bourguignon zich bij de overige zes.

Om hen weerklank te doen vinden spoort Gilson zijn leerlingen aan om grote symfonische werken voor harmonieorkest te componeren, of hun symfonische werken voor harmonieorkest te transcriberen. De Muziekkapel van de Gidsen is op dat moment in de hoofdstad immers het enige professioneel orkest naast dat van de Muntschouwburg en dus een ideaal werkinstrument voor jonge componisten. In de periode tussen 1925 tot 1939 komen zo een 50-tal originele, omvangrijke werken voor harmonieorkest tot stand. Op enkele werken na wordt dit waardevol inventief repertoire voor harmonieorkest de volgende tachtig jaar echter niet ontsloten en blijven ze allemaal onuitgegeven en amper bekend. Vanaf het midden van de jaren '30 kunnen individuele componisten wel deelnemen aan de programma's van de Pro Arte-concerten, op de Concerts Populaires en op de Concerten van de Filharmonische Vereniging, of zelfs in de Brusselse Muntschouwburg en in de opera te Antwerpen. Alle Synthetisten gaan op die manier vanaf het midden van de jaren '30 hun eigen weg en hun gezamenlijke acties hielden op te bestaan.

Pensioen en privéleraar: Gilsonhulde in Ruisbroek in 1935 en 1937

Na zijn pensionering op 1 september 1930 zal Gilson nog vele jaren privéles geven en lesgeven per briefwisseling. Vooral zijn kennis over instrumentatie en orkestratie deelt hij met een hele generatie jonge Belgische componisten. Zelf componeren doet hij echter steeds minder: uit de eerste helft van de jaren '30 dateren nog zijn mars *Tornacum* (1930), *Ouverture Philadelphique* (1933), *Marche en Zig-Zag* (1934), ouverture *Sous le chêne de Saint-Louis* (1934) en de *Préludes romantiques* (1933-1936) voor blaasinstrument en piano.

[267] Brenta omschrijft de artistieke bedoelingen van de Synthetisten helder: 'al de verworvenheden van de hedendaagse muziek in welbepaalde vormen te gieten, in één woord te synthetiseren. Daarbij dient gevoegd dat bedoelde musici de lange ontwikkeling der muzikale gedachte en de nuchtere pedante retoriek zouden verlaten om een duidelijk en levendige kunst te scheppen.' Hoewel de muziek van de Synthetisten herhaaldelijk samen op concerten werd uitgevoerd hebben zij nooit naar eenheid van stijl of vorm gestreefd. Zij gebruiken geen gemeenschappelijk programma maar de leden zijn ervan overtuigd dat het hoog tijd werd om de romantische idealen en provincialistische attributen af te zweren en zich te oriënteren op de universele en vernieuwde muziektaal van die tijd. De Synthetisten zoeken hun voorbeelden in de orkestratie van Strauss en de moderne Franse school – Igor Stravinsky inbegrepen – en in het neoclassicisme. (Zie ook PELEMANS(Willem), De Vlaamse muziek en Peter Benoit, J.Hoste, Brussel, 1971). De praktische bedoeling voor de oprichting van de Synthetisten is vooral om hun nieuwe werken uitgevoerd te krijgen in een periode waarin de uitvoeringskansen voor een jonge componist bijna onbestaande zijn. Hun samenwerking wordt aangemoedigd en gesteund door dirigenten als Prévost en Franz André, musicoloog Paul Collaer en pianist Charles Scharrès.


GEMEENTE RUISBROEK

Zondag 28 Juli 1935

Groot Muziekfeest

OP DE KIOSK, GEMEENTEPLAATS

COMMUNE DE RUYSBROECK

Dimanche 28 Juillet 1935

GRAND CONCERT

SUR LE KIOSQUE, PLACE COMMUNALE

PROGRAMMA - PROGRAMME

Van 7 tot 8 uur - De 7 à 8 heures :

Koninklijke Fanfaren STE-CECILIA

Fanfares Royales STE-CÉCILE

Bestuurder - M. J. KEMPENEER - Directeur

1. *Hymen Cortège* . . . . H. Couvreur.
2. *La Fête du Hameau*, fantaisie rustique . . Ern. Gillet.
3. *Fantaisie Napolitaine* . . . . Paul Gilson.
   Onuitgegeven stuk. Wederopvoering op algemeene aanvraag.
   Morceau inédit. Réexécution à la demande générale.
4. *Fantaisie sur des motifs de Schubert* . . . Alb. Floris.
5. *Tannhauser* . . . . F. Mottard.
   Opéra de R. Wagner.

Van 8.30 tot 9.30 uur - De 8.30 à 9.30 heures :

Fanfares UNION ET PROGRÈS

Bestuurder - M. J. DEGRÈVE - Directeur

Bijzondere uitvoering ter eere van Meester Paul Gilson, ter gelegenheid van zijn 70e Verjaardag

Exécution spéciale en l'honneur de Maitre Paul Gilson, à l'occasion de son 70e Anniversaire

1. *Coral-Marche* . . . . Paul Gilson.
2. *Retour au Pays*, grande fantaisie descriptive . Paul Gilson.
3. *Vestris*, danse mimique . . . . . . Paul Gilson.
4. *Marche Panégyrique* . . . . . . Paul Gilson.
5. *Patrouille Albanaise* . . . . . . Paul Gilson.
6. *Marche aux Flambeaux* . . . . . Paul Gilson.
7. *Le Sang Viennois*, introduction et suite de Valses. Arrangement de Jules Blangenois. . Johann Strauss.

Gedaan in zitting van 't Schepencollegie in datum van 8 Juli 1935 - Fait en séance du Collège des Bourgmestre et Echevins, en date du 8 juillet 1935.

WEGENS HET COLLEGE VAN BURGEMEESTER EN SCHEPENEN :

PAR LE COLLÈGE DES BOURGMESTRE ET ÉCHEVINS :

De Gemeentesekretaris - Le Secrétaire communal,
J.-B. HANSSENS.

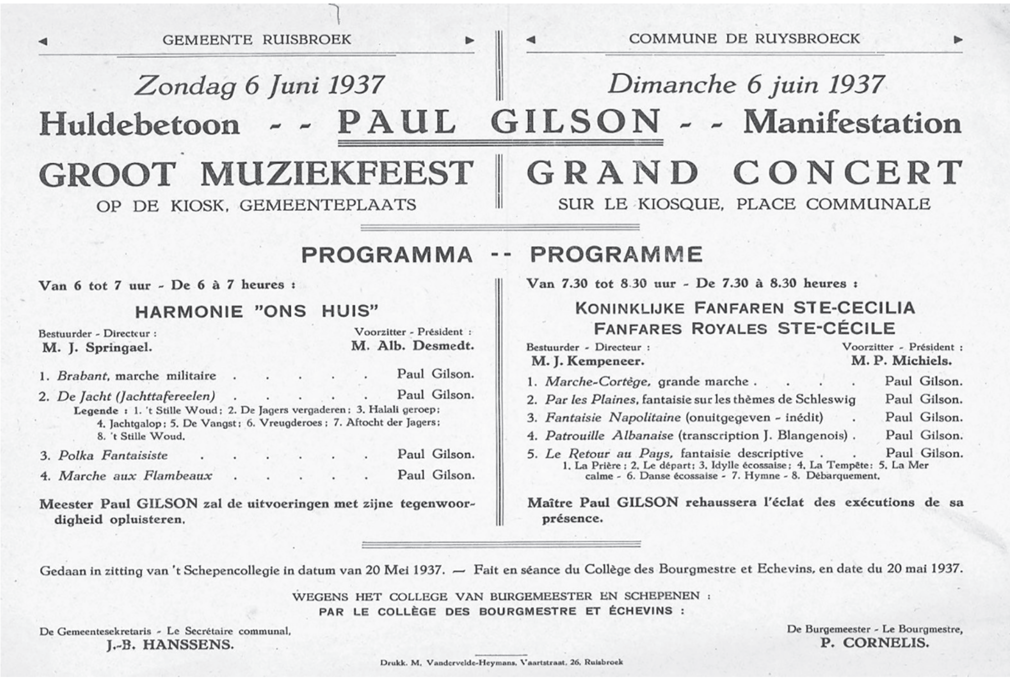
De Burgemeester - Le Bourgmestre,
P. CORNELIS.

P. ROOSENS-PORNEL, Ruisbroek.

FIGUUR 37: programma van het herdenkingsconcert van 28 juli 1935, Gemeentearchief Sint-Pieters-Leeuw.

Op 28 juli 1935 viert Ruisbroek de zeventigste verjaardag van 'de Meester'. De Koninklijke Fanfare 'Union & Progrès' speelt een exclusief Gilsonprogramma en de Koninklijke Fanfare Sint-Cecilia speelt zijn *Fantaisie Napolitaine*.

Op 6 juni 1937, anderhalve week voor zijn 72ste verjaardag, wordt op initiatief van de Koninklijke Fanfare Sint-Cecilia een tweede 'Huldebetoon Paul Gilson' georganiseerd:



GEMEENTE RUISBROEK — COMMUNE DE RUYSBROECK

Zondag 6 Juni 1937 — *Dimanche 6 juin 1937*

Huldebetoon - - PAUL GILSON - - Manifestation

GROOT MUZIEKFEEST — **GRAND CONCERT**

OP DE KIOSK, GEMEENTEPLAATS — SUR LE KIOSQUE, PLACE COMMUNALE

PROGRAMMA -- PROGRAMME

Van 6 tot 7 uur - De 6 à 7 heures :

HARMONIE "ONS HUIS"

Bestuurder - Directeur :
M. J. Springael.

Voorzitter - Président :
M. Alb. Desmedt.

1. *Brabant*, marche militaire . . . . . Paul Gilson.
2. *De Jacht (Jachttafereelen)* . . . . . Paul Gilson.
   Legende : 1. 't Stille Woud; 2. De Jagers vergaderen; 3. Halali geroep; 4. Jachtgalop; 5. De Vangst; 6. Vreugderoes; 7. Aftocht der Jagers; 8. 't Stille Woud.
3. *Polka Fantaisiste* . . . . . . Paul Gilson.
4. *Marche aux Flambeaux* . . . . . Paul Gilson.

Meester Paul GILSON zal de uitvoeringen met zijne tegenwoordigheid opluisteren.

Van 7.30 tot 8.30 uur - De 7.30 à 8.30 heures :

KONINKLIJKE FANFAREN STE-CECILIA
FANFARES ROYALES STE-CÉCILE

Bestuurder - Directeur :
M. J. Kempeneer.

Voorzitter - Président :
M. P. Michiels.

1. *Marche-Cortège*, grande marche . . . . Paul Gilson.
2. *Par les Plaines*, fantaisie sur les thèmes de Schleswig Paul Gilson.
3. *Fantaisie Napolitaine* (onuitgegeven - inédit) . Paul Gilson.
4. *Patrouille Albanaise* (transcription J. Blangenois) . Paul Gilson.
5. *Le Retour au Pays*, fantaisie descriptive . . Paul Gilson.
   1. La Prière; 2. Le départ; 3. Idylle écossaise; 4. La Tempête; 5. La Mer calme - 6. Danse écossaise - 7. Hymne - 8. Débarquement.

Maître Paul GILSON rehaussera l'éclat des exécutions de sa présence.

Gedaan in zitting van 't Schepencollegie in datum van 20 Mei 1937. — Fait en séance du Collège des Bourgmestre et Echevins, en date du 20 mai 1937.

WEGENS HET COLLEGE VAN BURGEMEESTER EN SCHEPENEN :
PAR LE COLLÈGE DES BOURGMESTRE ET ÉCHEVINS :

De Gemeentesekretaris - Le Secrétaire communal,
J.-B. HANSSENS.

De Burgemeester - Le Bourgmestre,
P. CORNELIS.

Drukk. M. Vandervelde-Heymans, Vaartstraat, 26, Ruisbroek

FIGUUR 38: programma van de herdenking van 6 juni 1937, Gemeentearchief Sint-Pieters-Leeuw.



FIGUUR 39: foto van de ontvangst op het gemeentehuis van Ruisbroek in 1937. Gilson voor de vlag van de Koninklijke Fanfare Sint-Cecilia. Archief van de familie Grisée-Kellaert, Ruisbroek.

Op vrijdag 3 april 1942, op Goede Vrijdag, overlijdt om 2u18 Gilson in zijn woning aan de Voltairelaan te Schaarbeek. Al wie in het Belgische muziekveld aanzien heeft, is aanwezig op zijn begrafenis op het oud Kerkhof van Schaarbeek. In september 1942, enkele maanden na het overlijden van Gilson, sticht Prévost in Brussel de fanfare 'Paul Gilson' die hij zelf dirigeert van 1942 tot 1947 en van 1952 tot 1958.

Besluit: de nalatenschap van Gilson voor blaasorkest

Gilsons werk voor blaasorkest bestaat voor ongeveer twee derde uit 'onderhoudende muziek' zonder al te veel intellectuele eisen en muzikaal-technische moeilijkheden, gecomponeerd naar de gangbare smaak en de repertoirekeuze van de toenmalige blaasorkesten. Gilson weet door grondige studie de muzikale en technische mogelijkheden en beperkingen (!) van de toenmalige amateur-muzikant perfect in te schatten.

> Wanneer ik voor fanfare componeer wil ik dikwijls enkele meer subtiele zaken neerschrijven maar de amateurmuzikanten (wiens techniek zeer beperkt is) kunnen deze niet uitvoeren.[268]

Dit deel van zijn œuvre is op maat geschreven van de plaatselijke dorpsvereniging en bestaat uit marsen (71) en dansmuziek (32). Onder de marsen vinden we er een dertigtal originele (van militaire marsen (*Brabant*) tot plechtige symfonische marsen (*Quarantenaire*)). Naast veertien pas-redoublé's zijn vooral het groot aantal (27) processiemarsen opvallend. Onder de dansmuziek vinden we negen walsen, zeven polka's, gavottes, mazurka's, menuet, polonaise en één bolero, één scottish en één redowa. De meeste van deze werken werden tijdens het leven van Gilson uitgegeven bij zestien verschillende uitgevers in drie verschillende landen. Om de catalogi niet te overladen met muziek onder de naam Gilson en om zijn eigen identiteit van sommige (korte) jeugdwerken niet te moeten prijsgeven, werden ook werken uitgegeven onder pseudoniemen als Jan Bat, Medewerker, Verhuizer of G. Thon.

Het overige deel van Gilsons werkenlijst voor blaasorkest bevat het repertoire voor de Fanfare Wagnérienne en een vijftigtal composities in grotere vormen. Als eerste componist met internationale allure schrijft hij een aanzienlijk aantal werken bij elkaar, waarin hij zijn artistieke mogelijkheden op een schitterende manier ten volle kan etaleren, en verricht hij, ook internationaal, baanbrekend werk. In deze werken laat hij zich niet belemmeren door de beperkte technische en artistieke vaardigheden van de plaatselijke amateurmuzikant. Gilson daagt de muzikanten uit om hun technisch

268 BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 123.

kunnen te verbeteren en schrijft werken voor orkesten op hogere muzikale niveaus die telkens uitmunten door een perfecte kennis van de afzonderlijke instrumenten en een meesterschap in orkestratie.

Gilson gebruikt het harmonie- of fanfareorkest nooit als surrogaat voor het symfonisch orkest maar geeft het blaasorkest als eerste een volwaardig en hoogstaand repertoire aan originele werken. Binnen zijn werkenlijst in grotere vormen componeerde Gilson een 14-tal ouvertures (meestal in klassieke vorm), twee grote symfonische walsen en werken in muzikaal vrijere vormen waaronder achttien fantasieën en vier rapsodieën.

Veel van zijn belangrijke symfonische werken voor blaasorkest kregen nooit het aanzien en de waardering wegens een aantal uiteenlopende redenen. Zijn grote werken voor harmonieorkest bijvoorbeeld werden tijdens zijn leven amper uitgevoerd. Gilson had als jonge twintiger nochtans een goed contact met de Muziekkapel van de Gidsen. In de periode onder leiding van Jean-Michel Frédéric Staps dirigeerde Gilson zelf zijn *Marche Cortège* en speelden de Gidsen zijn *Cantate Inaugurale.* Met deze omvangrijke orkestbezetting in het achterhoofd bewerkt hij zijn *Valse Symphonique nr.1,* opgedragen aan hun nieuwe dirigent Julien Jean Simar, voor harmonieorkest. Op dat moment neemt Simar echter ontslag en wordt hij opgevolgd door Léon Walpot, die voornamelijk werk zal programmeren van de Vlaamse school in de lijn van Benoit. In de periode tussen 1900 en de Eerste Wereldoorlog spelen de Gidsen geen muziek meer van Gilson. Zijn grote werken voor harmonieorkest zoals het *Poème symphonique en forme d'ouverture*, de *2eme Rhapsodie* en zijn orkestratie van vier pianopreludes van Claude Debussy bleven voor lange tijd onuitgevoerd.

Na de dood van Gilson verdwenen samen met de Fanfare Wagnérienne ook de grote fanfareorkesten in de hoofdstad en het bloeiende fanfareleven in de Zennevallei. Veel van Gilsons werken bleven onuitgegeven en zijn muzikale nalatenschap werd niet op een kwaliteitsvolle wijze geconserveerd en zwaar verwaarloosd. De werken van Gilson voor blaasorkest kregen onder meer daardoor nog maar weinig aandacht.

Deel II:
Paul Gilson en dimensies van zijn werk

DE *TRAITÉ D'HARMONIE* VAN PAUL GILSON ALS ARTISTIEK CREDO

Jurgen De Pillecyn

Inleiding

Sedert het verschijnen van Gaston Brenta's biografie over Paul Gilson werden er verschillende bijdragen gewijd aan het belang van Gilson in het Belgische muziekleven.[269] Deze zijn vooral van muziekhistorische aard. Over zijn muziektheoretische geschriften is er echter nog niet veel gepubliceerd. Wel verschenen er enkele bijdragen, maar deze focussen vooral op de blaasmuziek van Gilson.[270] Een grondige studie van Gilsons pedagogische visie ontbreekt voorlopig nog. Het moet gezegd dat hier niet alleen het weinig beschikbaar origineel studiemateriaal, de publicaties (of manuscripten) zelf, de oorzaak daarvan zijn. Gilsons theoriewerken werden niet herdrukt en zijn nu moeilijk te consulteren of op te sporen. In de naslagwerken zetten de toelichtingen bij het lemma 'Gilson' helaas niet altijd aan tot verdere studie van zijn pedagogisch werk, dat overigens vaak bestempeld wordt als 'verouderd', 'droog' en 'conservatief'.

In dit hoofdstuk gaan we nader in op wat men de nucleus van Gilsons componeren noemen mag, de harmonie en het belang van de akkoordverbindingen voor andere muzikale parameters. Vooral in de *Traité d'Harmonie* (1919–1926) lijkt Gilsons pedagogische en compositorische visie gekristalliseerd te zijn.[271] Wat mogen we beschouwen als de originaliteit van Gilsons concept? We gaan na hoe hij de harmoniestudie

[269] BRENTA (Gaston), Paul Gilson: Esquisse monographique et analytique. Sa carrière, son art, ses œuvres, sa philosophie, Brussel, 1926; BRENTA (Gaston), Paul Gilson, La Renaissance du Livre, Brussel, 1965.

[270] Zie Luc Vertommen, Jaak Van Holen en Francis Pieters in *Portrait of Paul Gilson/Anthology of Flemish Band Music vol.1*, Brassband Buizingen, 2000. [cd-opname]

[271] GILSON (Paul). Traité d'Harmonie, A. Cranz, Brussel, 1919.

opbouwt en welke methode hij aanwendt bij de aanbreng van nieuwe stof. Ook onderzoeken we de actualiteitswaarde. Bijzondere aandacht gaat naar de oefeningen voor de student, waar Gilson hamert op een klare tonale onderbouw met toch veel ruimte voor vernieuwing, vooral bij de aanpak van de klassieke bas- en sopraanopgaven.

Om dit te kunnen aftoetsen leggen we zijn visie naast die van andere belangwekkende componisten-theoretici, in het bijzonder naast die van Vincent d'Indy en Charles Koechlin. Deze Franse componisten staan elk op hun manier voor een vernieuwend concept van harmonieonderricht. Niet-Franse auteurs die minder op het klassieke Parijse conservatoriumonderwijs geleest zijn, zoals Nikolaj Rimsky-Korsakov of Arnold Schönberg, worden buiten beschouwing gelaten. Ook de houding van Gilson tegenover enerzijds het academisme van het klassieke harmonieonderricht en anderzijds het modernisme van de prille twintigste eeuw nemen we onder de loep, met bijzondere aandacht voor Gilsons inschatting van Claude Debussy.

Niet alleen de rijkdom aan muziekvoorbeelden of de kwistig gedeelde eruditie van de auteur maken indruk, ook de innovatieve inkleding van de studie van de tonale harmonie – bijvoorbeeld bij de behandeling van de modulatie of de parallellismen – verdient bijzondere appreciatie. Zonder revolutionaire ambities te koesteren slaagt Gilson er toch in om het klassieke muzikale erfgoed in een nieuw licht te stellen. Een nieuw en boeiend licht, met oog voor de toekomst. Indien – zoals Arnold Schönberg beweert in zijn 'Brahms the progressive' – vooruitgang bestaat in de ontwikkeling van methodes om 'iets aan te brengen', iets te introduceren, dan is het hoog tijd om Gilsons belang als pedagoog en theoreticus te herbekijken.[272]

In de stilistische ontwikkeling van Gilsons vroege muziek spelen twee inspiratiebronnen een belangrijke rol. Allereerst is er de blaasmuziek waarin hij reeds op jonge leeftijd werd ondergedompeld. Gilsons faam is tot vandaag nog steeds aan dit genre verbonden en omwille van zijn abondante bijdrage hieraan wordt hij wel eens 'de vader van de Belgische blaasmuziek' genoemd. Ten tweede is er de confrontatie met de Russische muziek, in het bijzonder met die van De Vijf, die Gilson reeds als student leerde kennen via partituurstudie of op uitvoeringen van de Concerts Populaires te Brussel. De symbiose van beide factoren zal leiden tot wat men wel de basisconstituante van zijn componeren mag noemen: de dominante rol van vlotte harmonie en dito akkoordverbindingen. Van de Russen neemt Gilson de beknoptheid van de motieven over, die vaak een soepele en vrije harmonie impliceert of er net uit resulteert. En zoals Gilson zelf in zijn *Manuel de Musique Militaire* toegeeft, liet het niveau van de uitvoerders in de fanfares weinig of geen polyfonie toe, wat de componist noopte om zijn kunnen vooral te demonstreren in harmonische verfijning. De welluidendheid

272 SCHOENBERG (Arnold), Style and Idea,Philosophical Library, New York, 1950, pp. 52–101.

van volle akkoorden in de blazers ent zich hier ideaal op de vaak modaal getinte en snel wisselende akkoorden in de Russische muziek.

Gilsons muziek rust op een stevige harmonische basis die de meestal korte en klare motieven verbindt en structureert. Dit heeft ook gevolgen voor de andere parameters in zijn muziek, zowel op melodisch, ritmisch, polyfoon als timbraal gebied. Zo is melodische charme niet zijn sterkste punt. Melodie is voor hem een derivaat van harmonie ('[...] phénomène mélodique issu de l'harmonie [...]') wat hem dicht bij de visie van Jean-Philippe Rameau, Hugo Riemann en bij uitbreiding die van de Duitse Romantiek brengt.[273] Ook de andere parameters ziet hij door de bril van de harmonie. Het ritme is vaak het harmonisch ritme, wat Gilsons muziek soms wat slepend of zwaar laat lijken. De structuur van een werk steunt bij hem op de pijlers van akkoorden, tonaliteit en modulatie. Het contrapunt dat wellicht wegens de hierboven aangehaalde beperkingen bij de blaasmuziek niet erg prominent in zijn muziek aanwezig is, wrikt hij los van de gangbare opvatting als historische generator van akkoorden. En zelfs de orkestreerkunst, toch Gilsons grootste talent, is gelinkt aan de gelaagdheid van de harmonie.

In zijn orkestratieleer *Le Tutti Orchestral* (1913) gewaagt hij van de 'disposition harmonico-instrumentale' die soms met de ietwat esoterische theorieën van Delius-Pape of Désiré Pâque in verband gebracht wordt. Dit nogal eenzijdig concept van 'componeren met akkoorden' hoogt Gilson evenwel op door fors in modulatie te investeren, naar het voorbeeld van Alexander Borodin of, op een ander niveau, naar dat van César Franck. Het mag vreemd lijken dat Gilson een nogal ambigue houding aanneemt tegenover een vernieuwer als Debussy vermits deze zich toch ook rijkelijk aan het harmonisch apport van de Russen laafde. Maar Debussy's componeren is meer een holistisch proces waarbij harmonie, melodie, motief, timbre en ritme aan een allesomvattend idee deelhebben en een werk niet uit elementen wordt 'opgebouwd'.

In een brief aan Ernest Closson heeft Gilson het over 'toute cette vomissure harmonique' van Debussy die niet op een solide tonale basis zou rusten.[274] Gilson bleef een leven lang worstelen met het concept dat harmonie ook losgekoppeld kan worden van de tonale onderbouw van een compositie. Het merkwaardige is dat Gilson in zijn *Traité d'Harmonie* wel veel plaats inruimt voor Debussy. Het lijkt alsof de pedagoog veroveren wil wat de componist niet aanvaarden kan of wil. Veelzeggend is hier zijn bemerking bij de behandeling van de polytonie of de atonale toonspraak, dat deze enkel melodische waarde kunnen hebben vermits de harmonische opbouw voor hem onbegrijpelijk blijft.

[273] GILSON (Paul), Quintes, octaves, secondes et polytonie: étude documentaire sur l'art musical, Schott Frères, Brussel, 1922, p. 19.

[274] VAN DER LINDEN (Albert), Claude Debussy, Octave Maus et Paul Gilson, in: *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1962, vol. 16, N°1/4, p. 116.

De studie van de harmonie

Voor Gilson is de harmoniestudie primordiaal 'une culture du sens auditif', een ontplooiing van het gehoor (ook innerlijk) gekoppeld aan een goed begrip van de tonale functies. De sleutel daartoe is inzicht in tonaliteit en in het belang van het interval als melodisch-harmonisch atoom.[275] In zijn theoretische geschriften besteedt Gilson daarom aandacht aan de verschillende theorieën – van Gevaert tot Schönberg – omtrent de oorsprong van de toonladder, met een duidelijke voorkeur voor die van Hugo Riemann. Die laatste beschouwt de toonladder als het reservoir van doorgangsnoten dat de tonale functies van de akkoorden (I, IV, V) verbindt. Ook d'Indy, die de kwintencirkel hier als uitgangspunt neemt, kan op Gilsons appreciatie rekenen. Het accent in zijn *Traité* ligt wel overwegend op de aanwendbaarheid van de theorie van de akkoordenleer, met oog en oor voor de actuele muziek van die tijd. Vandaar ook de voortdurende aansporing van Gilson om voorbeelden en oefeningen te kopiëren, te transponeren en zelfs te improviseren. Bij d'Indy is er meer aandacht voor het melodisch-contrapuntische, terwijl Charles Koechlin een compromis tussen de melodische en harmonische krachten beoogt.[276]

Een volledige, intensieve studie van de harmonieleer duurt volgens Gilson vijf jaar alhoewel hij ook toegeeft dat deze tijdspanne bij 'privéonderricht' tot de helft gereduceerd kan worden. De eerste twee volumes van de *Traité* focussen op de akkoordenleer ('mise en œuvre rationelle des accords'), dissonantie inbegrepen, terwijl het derde deel ('sans plan d'enseignement') meer een compositieleer is die ook over de grens van de tonaliteit aandacht schenkt aan polytonaliteit en atonaliteit. Opmerkelijk is de interpenetratie, vanaf het eerste deel, van harmonie met orkestratie. In contrast met Koechlin en d'Indy is dit uniek. Koechlin houdt deze materies goed gescheiden met de drie volumes van de *Traité de l'harmonie* en de vier volumes van de *Traité de l'orchestration.* D'Indy raakt de orkestratie pas in het tweede deel van zijn *Cours de Composition Musicale* aan*,* zonder veel woorden aan de verhouding akkoord-timbre te besteden.

Vermits het accent bij Gilson vooral op de 'valeur tonale' ligt, is het evident dat omkeringen pas aangebracht worden wanneer de diatonische en chromatische relatie tussen de tonica en de andere akkoorden in grondligging verworven is. In een eerste jaar studie wordt de leerstof tot consonantie beperkt die wel door gebruik van vertragingen of alteraties verrijkt kan worden. Septimes, nonen en pedaalnoten komen in een volgend jaar aan bod. Bijzonder is dat overige figuraties (doorgangsnoten, anticipaties, wisselnoten en dergelijke) slechts oppervlakkig aangehaald worden, wellicht omdat die in Gilsons visie niet tot het strikte domein van de harmonieleer behoren.

---

275 Zie GILSON (Paul), <u>Étude sur les intervalles diatoniques et chromatiques comme préparation à l'étude de l'harmonie</u>, Le Diapason, Brussel, s.d.

276 Zie D'INDY (Vincent), <u>Cours de Composition Musicale</u>, A. Durand et Fils, Parijs, 1903; KOECHLIN (Charles), <u>Traité de l'harmonie</u>, Max Eschig, Parijs, 1928.

D'Indy en Koechlin integreren deze reeds vroeg in het onderricht. Toch merkt Gilson in het derde deel van de *Traité d'Harmonie* op dat een goede harmonisatie een zekere contrapuntische kennis vereist. Daarvoor verwijst hij dan ook summier naar d'Indy en Koechlin (*Étude sur les notes de passage*), en de oefeningen van de Franse componist Guy Ropartz. In de pedagogische visie van de Schola Cantorum gaan – anders dan in het 'officiële' onderricht aan het Parijse conservatorium – polyfonie en harmonie volledig in de melodie op en wordt er een zeker wantrouwen tegenover de 'style purement harmonique' gekoesterd.[277] Gilson, die d'Indy meestal lovend citeert, schijnt hier minder enthousiast over dit primaat van het melodische en sneert naar de koude retoriek van de amplificatietechnieken van de Schola.[278] In zijn voorwoord tot het eerste deel van zijn *Traité* beperkt hij de inbreng van contrapunt in de harmoniestudie tot de melodische lijnen die de tonale relatie tussen de tonica en de andere graden het best aanbrengen. Eigenlijk is dit ook het credo van de componist wiens werk grotendeels op de hiërarchie van de trias harmonie, ritme en melodie steunt. Polyfonie in Gilsons werk beperkt zich meestal tot imitatie of blokachtige contrastwerking. Gilson componeert 'met akkoorden'. Zijn becijferingssysteem en zijn functionele theorie zijn – net als bij d'Indy – overduidelijk schatplichtig aan Riemanns functieleer met de pijlers tonica (T) en onder- en bovendominant ('Unter- Obendominante', SD en D), die op haar beurt teruggaat op de dualistische majeur-mineurtheorie van Zarlino. In deze zienswijze is het mineurakkoord mathematisch de 'polare Gegensatz' van het majeurakkoord, de gespiegelde resonantie van de boventonen (1,3 en 5). Alhoewel Gilson veel plaats inruimt voor Zarlino's theorie, met die van Arthur von Oettingen in het kielzog, neemt hij de ultieme consequentie hiervan niet over.[279] Dat in mineur niet de bovenkwint maar de onderkwint dominant zou zijn en de bovenkwint subdominant, is voor hem een brug te ver, niet voor d'Indy. Wel neemt Gilson de Riemanniaanse interpretatie van mineur als relatief van majeur over. De 'parallel'-toonaard van Riemann Tp wordt bij Gilson Tr , en de vooral in Frankrijk gebruikte (basso-continuo) becijfering 5, 6 en $^{6}_{4}$ vervangt hij door I^1, I^3 en I^5. Enkel de traditionele notatie van de cadentiële kwart-sext V^{6}_{4} blijft behouden.[280] De becijfering van septime- en noneakkoorden wordt gemoderniseerd:

7 → 7	6 → 7	+6 → 7	+4 → 7	9(b) → 9(-)
+ V	~~5~~ V	V	V	V
	3	5	7	

[277] GABEAUD (Alice), Après du Maître Vincent d'Indy, Editions de la Schola Cantorum, Parijs, 1933, p. 23.

[278] GILSON (Paul), Op.cit., p. 44.

[279] Zie VON OETTINGEN (Arthur), Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik. Dorpat, Leipzig, 1866.

[280] Maar in de vertaling van de contrapuntmethode van Carl Rorich behoudt Gilson de originele symbolen van Riemann: RORICH (Carl), Manuel de la conduite indépendante des voix (vert. Paul Gilson), Cranz, Brussel, 1931, p. 7.

De afkorting DD voor de dubbeldominant – ook door Koechlin gebruikt – is eveneens ontleend aan Riemann. Interessant is dat Gilson ook de dominant van de dubbeldominant (DDD of VVV) en de tussensubdominant (de subdominant van de subdominant, IVIV of TSD) aanraakt. De bondigheid van deze symbolen maakt goed duidelijk dat Gilson inzichtelijkheid beoogt bij de analyse van werken en dat de meer praktisch gerichte Franse aanpak hem niet kan bekoren.[281]

Het akkoord an sich

Merkwaardig genoeg laat Gilson zich niet eenduidig uit over de opbouw van wat toch de nucleus van zijn pedagogische en artistieke visie is, het akkoord zelf. Weliswaar ziet hij het akkoord als een superpositie van verschillende tonen (*Étude sur les intervalles*), maar toch blijft hij onbeslist pendelen tussen de opvatting die een akkoord uit tertsopbouw afleidt (zoals Rameau aanvankelijk) en die welke op de kwint als frame focust (Riemann). Wanneer hij het harmonieboek van François Durutte citeert, dat hij wellicht in d'Indy's *Cours de Composition* vermeld vond, en diens opvatting van het akkoord als een tertsopeenstapeling voor praktisch gebruik in vraag stelt, lijkt zijn sympathie wel meer bij het Riemanniaans concept te liggen. D'Indy laat hier niets aan duidelijkheid over. Voor hem is er slechts één akkoord, 'l'accord unique' of 'naturel,' dat door natuurlijke resonantie is opgebouwd. De studie van de harmonie is niet zomaar te herleiden tot een 'science des accords' die de rechten van de melodie naar het achterplan verwijst. Hier scheiden de wegen van Gilson en d'Indy, die poneert dat de klassieke akkoordenleer verouderd is ('l'harmonie accords vieillit, l'harmonie mélodique est éternelle').

Een classificatie van de 'verschillende' akkoorden, zoals ook Koechlin opstelt, is voor d'Indy totaal absurd, meer nog 'une erreur esthétique.' Gilson poogt dit meer dan eens te doen maar lijkt er niet echt uit te komen. In een brief aan Ernest Closson schrijft hij: 'Ci le premier essai de classification d'accords que j'avais entrepris pour la révision du traité de Samuel, j'ai dû y renoncer, cela m'entraînait trop loin.'[282] Het is in deze zoektocht dat Gilson in zijn traktaat Schönberg aanhaalt en naar diens theorie van de kwartakkoorden verwijst, waar niet de kwint maar de kwart als constructief interval geldt. Schönbergs *Harmonielehre* is voor Gilson verder echter enkel interessant wanneer het om de evolutie van de modernere harmonische taal gaat en niet om de akkoordenleer op zich. Het handboek van Schönberg kan Gilson verder niet overtuigen ('pas aussi avancée que ses compositions').

---

[281] Bij Koechlin leest men: 'l'analyse [...] se réduit au chiffrage', zie KOECHLIN (Charles), Traité d'Harmonie, Eschig, Parijs, 1928, p. 76.

[282] VAN DER LINDEN (Albert), Op. Cit., p. 113.

Modulatie

Gilsons theorie van de modulatie in het eerste deel van zijn *Traité d'Harmonie* is met de noties van directe en indirecte modulatie, verwante en verwijderde toonaarden en van het 'karakteristiek' akkoord (Gevaert) klassiek en beknopt. Lapidair stelt hij dat moduleren veranderen van toonaard is ('moduler c'est changer de ton'), in functie van muzikale situaties, wat met een overvloed aan voorbeelden uit de literatuur aangetoond wordt. Origineel is wel dat de modulatie vóór het gebruik van omkeringen aangebracht wordt, en niet zoals gebruikelijk is, nadien. Wanneer het modulatieve verloop in bepaalde muziekvoorbeelden te complex wordt – bijvoorbeeld bij Wagner – klampt hij zich vast aan het door Schönberg gelanceerde begrip 'vagierende Akkorde', wat Gilson verkeerdelijk als 'modulations vagabondes' begrijpt, successieve modulaties zonder stevige tonale link.[283] Een enkele keer heeft hij het over 'tonalités d'emprunt', maar de bemerkingen van zijn leraar Gevaert over intra- en extratonale wendingen laat hij achterwege, evenals het begrip 'tussendominant' dat van Riemann stamt. Misschien vond Gilson het niet opportuun om dieper op de materie in te gaan, vermits die reeds door d'Indy en later diens leerling Auguste Sérieyx, tot in de puntjes was uitgewerkt. Daarbij hanteerden ze het principe van de tonale as ('déplacement modulant de l'axe tonal') die modulatie definieert als de transitie ('translatation') van een toonaard door mutatie van de tonale functies. Gilson betitelt het dertiende hoofdstuk uit het derde deel van *TdH* dan ook 'esthétique de l'harmonisation et modulation' en niet 'technique'. Daar behandelt hij de expressieve en structurele potentie van de modulatie, naadloos aansluitend bij d'Indy's ideeën. Gilson blijft aandringen op het belang van de modulatie voor zowel de formele logica (afbakening in functie van situaties, periodes, delen) als in kleurgradaties (van sombere naar heldere modulaties). Voor de toenmalig erg in voege zijnde tertsmodulaties is hij ook bijzonder enthousiast, zolang ze het klare tonale verloop niet ondermijnen. De afkeer van het 'moduler pour moduler', wanneer de componist niet meer weet hoe verder te gaan, deelt hij met d'Indy. Koechlin benadert het fenomeen modulatie, zoals meestal erg praktisch, en staat huiverachtig tegenover een verknoping van modulatie en structuur, maar heeft dan wel weer oor voor coloristische mogelijkheden.[284] Ook accepteert hij het begrip 'accords d'emprunt' ('ontleende akkoorden'). Gilson, die tijdens de redactie van zijn traktaat het harmonietraktaat van Koechlin nog niet kon kennen – het verscheen pas in 1928 – had volgens Arthur Meulemans later geen goed oog in diens didactische opvattingen, die hij verouderd vond.[285]

[283] GILSON (Paul), Traité d'Harmonie (troisième volume), Cranz, Brussel, 1926, p. A8.

[284] KOECHLIN (Charles), Évolution de l'harmonie, in: LAVIGNAC (Albert), Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, volume II, Ch. Delagrave, Parijs, 1925, 661.

[285] MEULEMANS (Arthur), Paul Gilson, in: *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie*, 1955, N°1, p. 5.
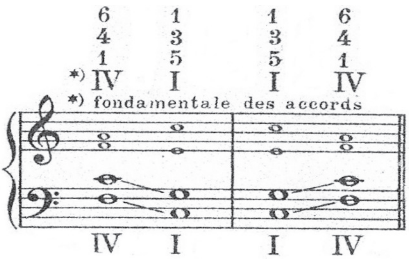
Het kwintenverbod

Met zijn postulaat dat er geen absolute regels zijn, ligt het in de lijn der verwachtingen dat Gilson zich vrij mild opstelt met betrekking tot het verbod op reine parallelle kwinten, en eerder streng met betrekking tot de in zijn ogen krampachtige argumentaties voor het behoud van zo'n verbod in de 'officiële' (hoofdzakelijk negentiende-eeuwse) traktaten. In *Quintes, octaves, secondes et polytonie*, eerst verschenen in 1909 als bijdrage in *Le Diapason*, maakt hij onderscheid tussen het octaven- en het kwintenverbod:

> [...] s'il n'y a qu'un seul genre d' octave il y a plusieurs variétés de quinte. Les éviter absolument c'est alourdir l' écriture, se priver de moyens qui sont d'une valeur éprouvée [...].

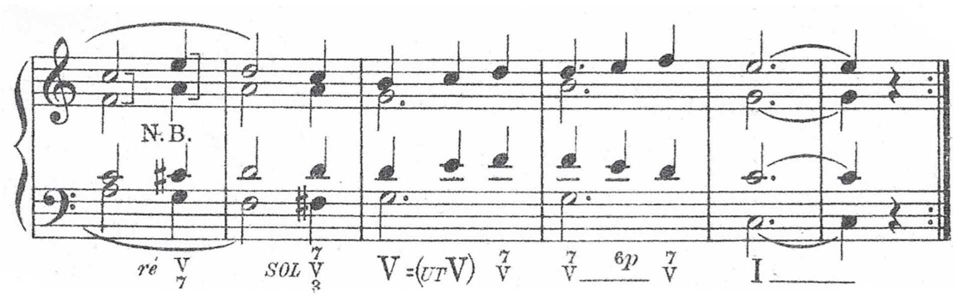
In de uitgave van 1922 amendeert hij dit nog: '[...] les éviter absolument, c'est contraindre, appauvrir et même alourdir [...]'. Gilson consulteert verschillende traktaten met het oog op het kwintenprobleem (Rameau, Fétis, Reber, Gevaert, Riemann, Ergo en andere) en komt tot de vaststelling dat enkel Riemann en Fétis een theoretische fundering voor het kwintenverbod formuleren, zonder dat die hem evenwel overtuigt. Gilson zelf waagt zich ook niet aan een wetenschappelijke verantwoording, maar citeert een veelvoud aan voorbeelden uit de muziekliteratuur waar parallelle kwinten volgens hem absoluut getolereerd kunnen worden. Ook Brahms koos al voor deze aanpak door in zijn homoniem geschrift *Oktaven und Quinten* het esthetisch criterium als toetssteen te gebruiken om uit te maken wat goed, geoorloofd of slecht is. Gilson kristalliseert zijn bevindingen in de volgende aanbevelingen:[286]

- les effets de quintes parallèles sont seulement désagréables dans les successions en secondes et (...) très acceptables dans les successions en tierces et en quartes ou quintes;

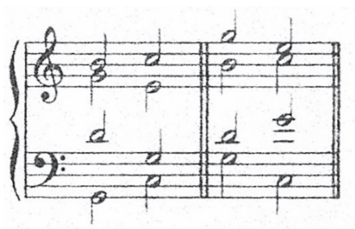


[286] GILSON (Paul), Quintes, octaves, secondes et polytonie: étude documentaire sur l'art musical, Schott Frères, Brussel, 1922, p. 17 en verder.
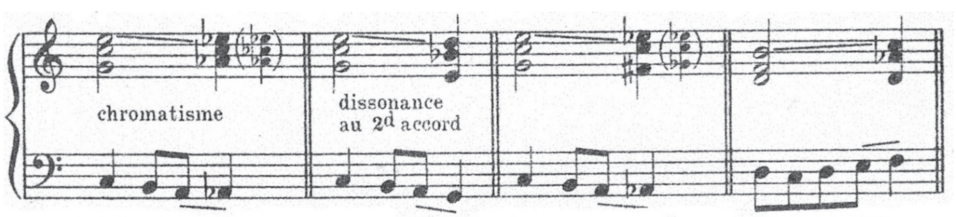
- les effets de quintes parallèles sont surtout perceptibles lorsqu'ils ont lieu entre voix extrêmes;
- l'effet revêche des quintes parallèles est atténué et même tout à fait effacé par l'adjonction d'une dissonance dans le second accord:
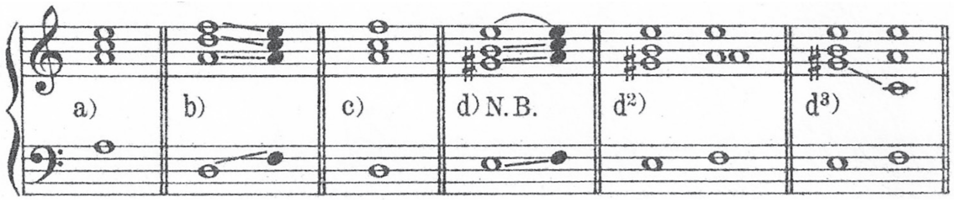


Gilson maakt verder onderscheid tussen 'quintes cachées', 'simulées', 'atténuées' en 'anti-parallèles'. Directe kwinten ('cachées') kunnen tussen buitenstemmen aanvaard worden indien ze op een zwakke tijd komen. Tussen binnenstemmen is er sowieso geen probleem voor hem. Ook in die in tegenbeweging ('anti-parallèles') ziet hij geen graten:
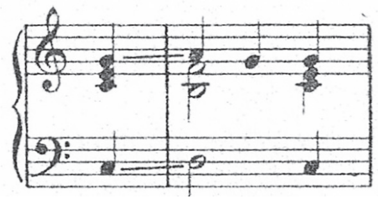


De zogenaamde naslaande kwinten ('simulées') laat hij conform de regels van Albrechtsberger toe op zwakke tijden. Voor verdere commentaar verwijst Gilson de lezer van het eerste deel van zijn *Traité d'Harmonie* naar zijn studie over kwinten en octaven. Occasioneel raakt hij in de volgende twee delen het probleem nog eens aan, wanneer hij voorbeelden aanhaalt van parallelle kwinten bij secundebeweging die omwille van chromatiek, dissonantie of gebruik van versieringsnoten wel aanvaardbaar zijn, de zogenaamde 'quintes atténuées' (N.B.):



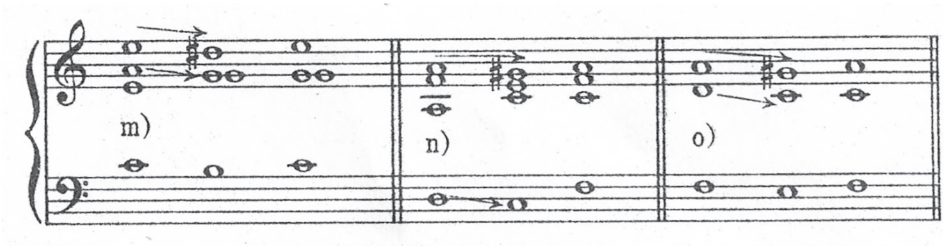


Ook de ‘Scarlatti’ – kwinten horen daarbij evenals de ‘Mozart’ – kwinten. Dit laatste begrip krijgt bij Gilson een tweevoudige invulling. Naast de klassieke interpretatie (met de verminderde kwint in een klein noneakkoord zonder grondnoot) ruimt hij ook plaats voor de kwinten die ontstaan door de stijgende alteratie van de kwint (van rein naar vergroot) :

- ‘Scarlatti’- kwint:
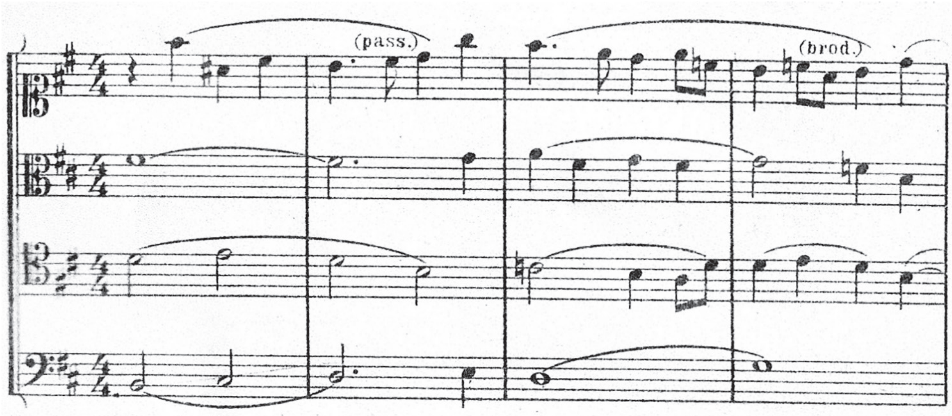


- ‘Mozart’- kwint (rein-vergroot):



Als het om dissonantie gaat, valt trouwens op dat Gilson een overvloed aan vrijheden achter de hand houdt, bijvoorbeeld bij contrapuntische stemvoering of bij oppositie van timbre of nuance.

De opmerking van Gilson in *Quintes, octaves, secondes et polytonie* dat d’Indy in zijn *Cours de Composition* nergens over een kwintenverbod rept, is terecht. Ook in diens andere geschriften wordt hier geen woord aan verspeeld, zelfs niet in de erg uitvoerige *Cours de Grammaire Musicale* (1924) van Auguste Sérieyx, die toch zowat de theoreticus van de Schola Cantorum was geworden. In het voorwoord van zijn *100 thèmes d’harmonie* zegt d’Indy kort en krachtig dat harmonie een superpositie van

melodische lijnen is.[287] Voorschriften voor de opeenvolging van akkoorden zijn dan ook niet aan de orde. De afkeer voor de scholastische regels van de officiële harmonieboeken deelt Gilson nadrukkelijk met d'Indy. Dit mag, gezien Gilsons pedagogische en compositorische focus op de akkoorden en hun verbindingen, wat vreemd lijken. Maar misschien hadden ze beiden wel hun redenen voor een symbolische vadermoord op de verpersoonlijking van die 'officiële' conservatoriumleer. Gilson kon volgens zijn biograaf Brenta het toch niet altijd zo goed vinden met het rigide onderricht van zijn leraar Gevaert en d'Indy maakte later brandhout van de Parijse conservatoriumleraars Reber en Bazin. De hostiele houding van Bazin tegenover César Franck mag daar niet vreemd aan zijn. Een door d'Indy uitgewerkte examenopgave voor de Schola Cantorum spreekt boekdelen (naslaande octaven tussen maat 1 en 2 in buitenstemmen en naslaande kwinten tussen maat 3 en 4 in bas en tenor):



En evenzo Koechlin, die de theoretici ervan beschuldigt povere wetenschappelijke verklaringen te geven voor de sedert de zestiende eeuw in onbruik geraakte parallellismen. Ook hij strooit kwistig met voorbeelden die de vloer aanvegen met het strenge kwintenverbod en pleit voor een muzikaal verantwoorde acceptatie in zowel harmonie, contrapunt als (vrije) fuga. Enkel om de luiheid ('paresse') van beginnende studenten tegen te gaan, kan er tijdelijk een kwintenverbod opgelegd worden. De gemeenschappelijke afkeer van Gilson, d'Indy en Koechlin voor de strenge regels uit zich zowel in hun concept van wat harmonie is, als bij uitbreiding in hun praktische aanpak van de didactiek. De souplesse met betrekking tot de kwintenregels – en verder ook de voorbereiding en oplossing van septimes – is hier een ideaal uitgangspunt om deze aversie te ventileren. Deze bevrijding van de academische canon kan voor Gilson een reminiscentie opgeroepen hebben aan het bevrijdende van de voorbeelden uit zijn jeugd: De Vijf, Franck, Wagner en de blaasmuziek. Toch heeft Gilsons

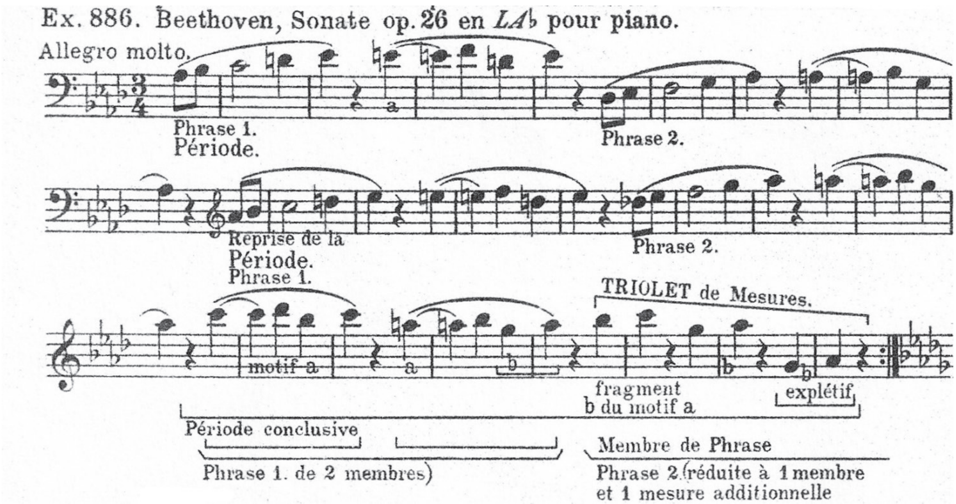
[287] D'INDY (Vincent), 100 Thèmes d'harmonie et réalisations (Opus 71), Roudanez, Parijs, 1907–1918, p. 7.

tolerantie in deze materie een limiet. In de ‘systematische kwint’ (‘quinte systématique’, ‘chapelets de quintes’) ziet hij het breekijzer waarmee Debussy, en in zekere zin ook de post-Franckisten, de tonale logica openbreken met alle gevolgen van dien voor de klassieke fraseologie en thematiek. Dat is voor Gilson een stap te ver.

Oefeningen

Ook al mag Gilsons handboek exegetisch soms wat zwak en ambigu uitvallen, dan wordt dit toch ruimschoots gecompenseerd door de grote praktische en artistieke kwaliteit. De oefeningen die hij gradueel aanbrengt zijn origineel en overstijgen de rigoureuze beperkingen zoals die in de – vooral Franse – harmonietraktaten vastgelegd werden. Gilson doorbreekt zo vanaf de eerste stappen het kader van de gebruikelijke bas- of sopraanopgaven, met onmiddellijke aandacht voor de zinsconstructie. Waar in de klassieke aanpak de contouren van de oefening vaak door de in te studeren materie geconditioneerd worden, blijft de nieuwe theorie die Gilson aanbrengt ondergeschikt aan het belang van een goede structurele opbouw. Hij wijst op de symmetrie tussen zinsdelen, maar ook op hun functionele en semantische betekenis, die al dan niet modulatief ondersteund wordt: anacrouse, ‘phrase intercalaire’ (een tussen twee andere ingevoegd zinsdeel), ‘phrase explétive’ (zinsdeel dat een extra nuance aanbrengt), ‘phrase additionnelle’ (toegevoegd zinsdeel) en andere.[288]

- Zinsanalyse van Beethoven op. 26:

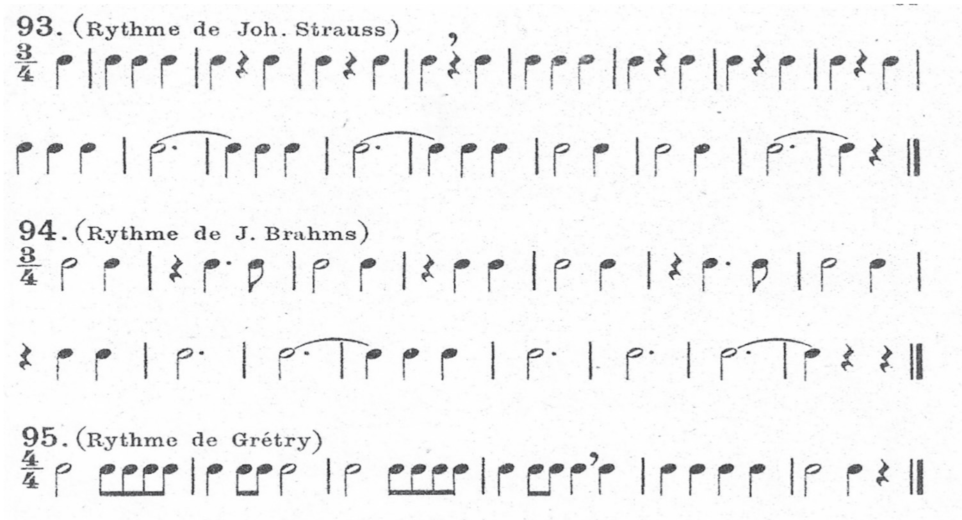


[288] In zijn *Manuel de musique militaire* voegt Gilson daar nog de ‘phrase transitive’ en ‘suspensive’ aan toe, zie GILSON (Paul), Manuel de Musique Militaire, Het Muziekfonds, Antwerpen, 1926.

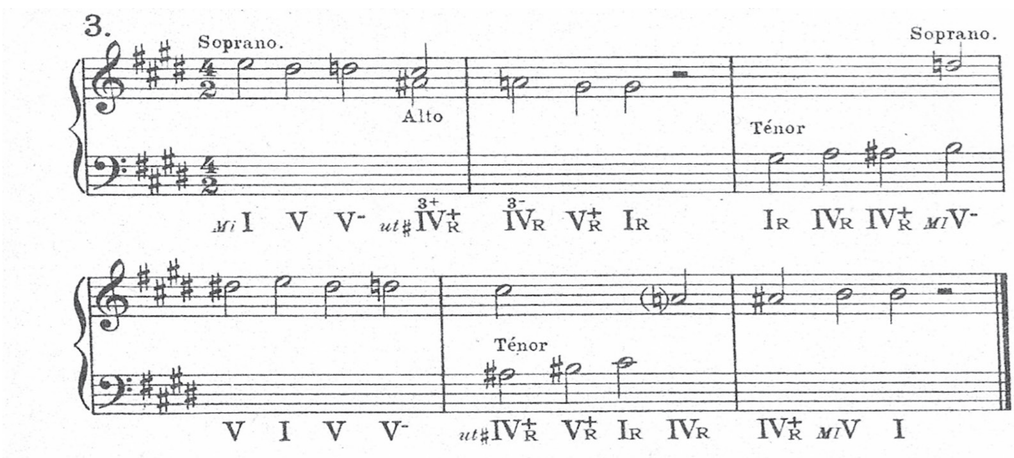
Bij het begrip 'periode' (verschillende zinnen) onderscheidt hij de enkelvoudige, dubbele, driedubbele, concluderende ('conclusive'), voorbereidende ('préparatoire'), toevoegende ('additionnelle') en ook de periodengroep ('groupe de périodes'). Ook de kleinste bouwsteen, het motief, wordt op een gelijkaardige manier bestudeerd. Van Franck neemt hij het begrip 'pont' over waar het een overbruggende periode ('période transitive') betreft en uit de oude retoriek de termen 'exorde' (exordium), 'péroraison' (peroratio) en 'epiphonème' (επιφωνημα, een soort 'statement'), een uitdrukking die hij misschien in het werk van Rudolph Westphal over de Griekse metriek gevonden mag hebben, of in het boek *Histoire de la Musique* van Jules Combarieu. Wanneer deze laatste Westphals theorie van het Griekse ritme citeert, verwijst hij naar het 'Allegro' uit Beethovens eerste pianosonate.[289] Gilson geeft dit muziekvoorbeeld in extenso weer zonder evenwel naar Combarieu te verwijzen. Ook de cadens wordt in dit licht onder de loep genomen, met verfijnd onderscheid tussen 'demi-cadence', 'cadence parfaite' en 'plagale', 'rompue', 'évitée', 'amplifiée', 'renversée', 'suspendue', 'prolongée' en ook door te wijzen op het belang van dit fenomeen voor de evolutie van de muziek. Hier vermeldt Gilson wel zijn bron; hij verwijst naar Alfredo Casella die zich in zijn werk *l'Évolution de la Musique* op dit onderzoek had toegelegd. Eenzelfde aandacht gaat naar de pedaalnoot, die Gilson, conform Gevaerts opvatting, als een tonale bevestiging ziet, als een interpunctie onafhankelijk van de andere (heterogene) stemmen.

Voor elk nieuw aangebracht studieonderdeel voorziet Gilson overvloedig muziekvoorbeelden uit zowel de klassieke als de modernere literatuur. Waar Koechlin haast uitsluitend uit de Franse muziek put, het liefst nog uit eigen werk, grasduint Gilson in het internationale repertorium. Vrij vlug gaan de oefeningen over in kleine compositieoefeningen waarbij de student veel initiatief krijgt. Zo zijn er oefeningen met enkel aanduiding van het ritme, oefeningen met of zonder vermelding van de te gebruiken graden, soms opgaven die totaal vrij zijn of die op ritmes van bekende stukken gebaseerd zijn:

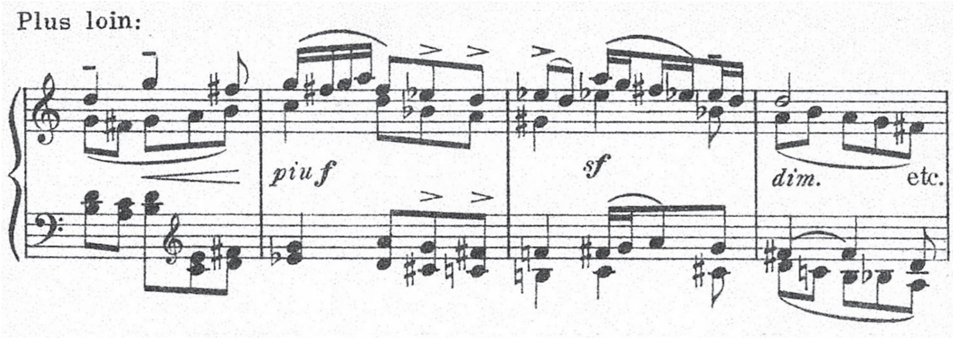
289 COMBARIEU (Jules), Histoire de la musique. Des origines au début du XXe siècle (Tome I), A. Colin, Parijs, 1942, p. 166.



Anderen oefenen nieuwe theorie in door melodieën uit het klassieke repertoire als basis te nemen (bijvoorbeeld van Christoph Willibald Gluck) of geven aanzetten om stilistische particularismen van Mozart, Bach, Franck en anderen te imiteren. Ook de modaliteit of modernere toonspraken zoals de polytonaliteit worden niet geschuwd, en er zijn oefeningen op de hele-toonstoonladder of op het modern gebruik van de gregoriaanse modi. Nog andere opgaven vragen om verschillende harmonisaties van eenzelfde melodie of geven enkel de tenor- of altstem op. Een bijzonder gegeven zijn de opgaven met elisie waar de student de ontbrekende akkoorden moet aanvullen.



Zelfs een originele Turkse melodie wordt op klassiek-harmonische wijze ingekleed:



De oefeningen blijven in tegenstelling tot die van Koechlin eerder kort en hebben niet als doel de student zo snel mogelijk op het 'Concours' voor te bereiden. Gilson uit meermaals zijn bedenkingen bij het destijds vigerend harmonieonderricht ('méthodes surannées'). Hij ruimt ook plaats voor opgaven van andere auteurs zoals bijvoorbeeld van de Antwerpse componist Edward Verheyden. Er werd reeds op gewezen dat Gilson het kopiëren en transponeren van de voorbeelden voortdurend als muzikale gymnastiek aanbeveelt en de student uitdaagt om deze als basis voor eigen improvisaties te nemen. Enkel de g- en f-sleutel volstaan hier voor Gilson (en ook voor Koechlin). D'Indy blijft als pleitbezorger van het primaat van het melodische voorstander van het gebruik van alle sleutels, wat volgens hem ook bij transpositie en orkestratie voordeel oplevert. D'Indy integreert ook de studie van de koraalharmonisatie. In *TdH* worden wel veel Bachkoralen geciteerd om bepaalde wendingen toe te lichten maar echte oefeningen in die stijl zijn zeldzaam. Enkel in het derde deel gaat Gilson daar even op in met een verwijzing naar Kufferaths *Traité du Choral*. Manifesteert zich hier zijn schroom voor de polyfonie die bij de koraalharmonisatie onvermijdelijk insijpelt? Een in Brenta's biografie aangehaalde boutade van Gilson over Bach laat een zekere afkeuring voor doorwrocht 'handwerk' doorschemeren.[290] Dit verklaart misschien ook waarom Gilson in zijn oefeningen spaarzaam omgaat met versieringsnoten zoals doorgangsnoten, wisselnoten, voorslagen etc. en uitwerking van terugkerende motieven eerder vermijdt. Een gezonde compositorische structuur berust op een logische harmonische onderbouw, eerder dan op het netwerk van het spel van motieven, zoveel is voor Gilson duidelijk.

[290] BRENTA (Gaston), Paul Gilson, La Renaissance du Livre, Brussel, 1965, p. 150.

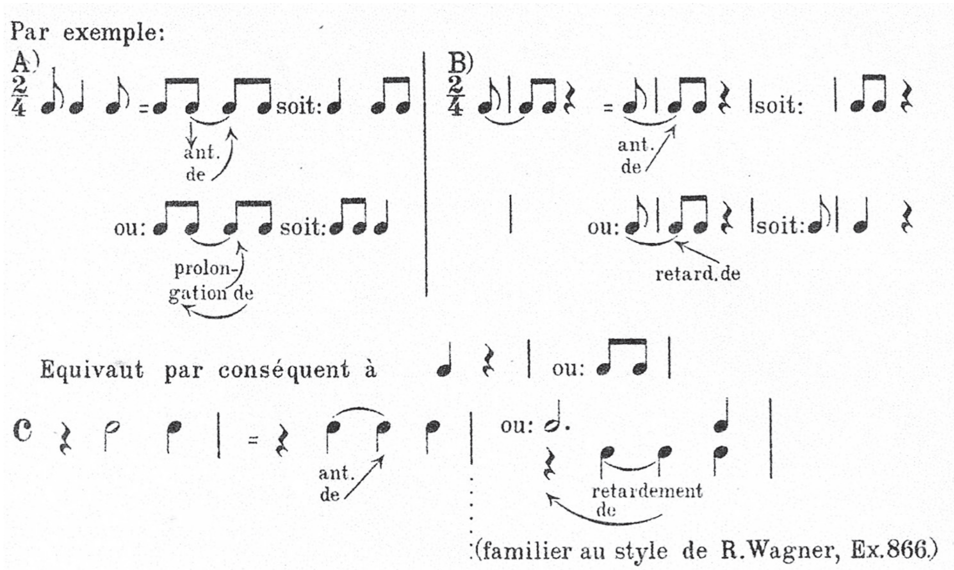
Het derde deel van de *Traité d'Harmonie*

Vanaf deel drie (1926) verdwijnen de harmonieopgaven voor de student geleidelijk en concentreert Gilson zich op de compositorische praktijk ('Pratique'). Dit boek is in twee delen opgesplitst. Het eerste is aan de klassieke technieken gewijd ('Plastique de la mélodie. Polyphonie, esthétique de la modulation, esthétique de l'harmonisation') terwijl het tweede deel, het zogenaamde 'Supplément' vooruit en ook achteruit kijkt ('Modes anciens, orientaux, accords de 11 et 13 sons. Atonalité et polytonie'). Een erg handige index sluit de *Traité d'Harmonie* af. Opmerkelijk is dat Gilson kort na de afronding van zijn harmonieboek zich aan de redactie van *Manuel de Musique Militaire* zette, waar hij de belangrijkste basistechnieken uit dit derde deel nog eens gebald aanhaalt.

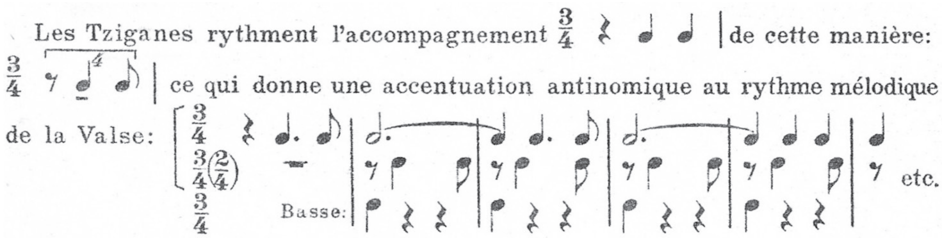
Het derde deel van het traktaat mag met recht een compendium voor de aspirant-componist genoemd worden, met een rijkdom aan muziekvoorbeelden uit alle tijden, stijlen en landen. Naast diepgaande analyses, technische exploraties over zins-, motief- en melodiebouw heeft Gilson ook oog voor imitatietechnieken, vormleer, orkestratie, muziekgeschiedenis (met een overzicht van de ontwikkeling van de polyfonie in 11 periodes), instrumentenkunde, ethnomusicologie – onder andere Oosterse en Aziatische muziek – en esthetiek, met als unicum onder de contemporaine harmonietraktaten immer presente bibliografische noten, die de student voor verdere uitdieping doorverwijzen. We ontdekken Gilson hier als een erudiet muziekgeleerde met een onstuitbare nieuwsgierigheid en dat zonder het onverbloemde parti-pris van bijvoorbeeld d'Indy of Koechlin. En ook al valt soms tussen de regels te lezen dat Gilson het niet altijd heeft voor nieuwlichterij, post- of atonale muziek, toch weerhoudt hem dat niet ervan om de blik van de student naar de toekomst te richten. De atonale muziek van Arnold Schönberg (dodecafonie wordt nog niet vermeld), de polytonaliteit van Darius Milhaud en zelfs de innovatie van muziek met kwarttonen krijgen ruime aandacht. Gilson citeert verder de fine fleur van de avant-garde: Igor Stravinsky, Béla Bartók, Ferruccio Busoni, Alois Hába, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Eric Satie, Ivan Vichnegradsky, Albert Roussel, Sergeï Prokofiev, Nicolas Obukhov en anderen. Ook vele Belgen krijgen ruimschoots aandacht, zoals bijvoorbeeld Peter Benoit, Jan Blockx, August De Boeck, Arthur De Greef, César Franck, Léon Du Bois, Albert Dupuis, Joseph Jongen, Guillaume Lekeu, Edgar Tinel, Victor Vreuls en Raymond Moulaert. Soms citeert hij bescheiden uit eigen werk. Dit alles bewijst wel dat Gilson zich niet in zijn veilig bastion terugtrok en reeds in 1926 een goede neus had voor de muziek van zijn tijd.

Hier en daar is hij zelfs profetisch te noemen. Wanneer hij zich over de parameter 'ritme' buigt – toegegeven, niet Gilsons sterkste kant – doet hij dit met een acribie die aan Messiaens ritmische studies doet denken. Deze onderscheidt in zijn *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* veertien soorten ritmische talen waarvan sommige

reeds door Gilson onder de loep genomen worden: bijvoorbeeld de 'langage rythmique des durées', het kwantitatieve verschil tussen lang en kort dat vooral in het eerste deel van de *Traité d'Harmonie* behandeld wordt of de 'langage des hauteurs/timbres', de ritmische schakeringen in de hoge, lage, donkere en heldere registers. Gilson lieert de nuances 'clair' en 'sombre' aan zowel ligging (laag-hoog) als aan de aard van de modulatie (mineur-majeur), met de verrassende suggestie van tegenbeweging tussen kleur en register (bijvoorbeeld van laag naar hoog én van hel naar donker). En natuurlijk is er ook de 'langage rythmique de l'harmonie', het akkoordisch ritme dat in deel één en twee behandeld wordt. Verder gaat hij ook nog in op de consequenties voor de tactus bij gebruik van anacrouse en syncope:



Ook polyritmiek en polymetriek blijven niet onvermeld, evenals exotische ritmes, onder meer met aandacht voor de Javaanse gamelanmuziek en die van de Roma en de Sinti:



Toch kan bezwaarlijk gesteld worden dat Gilson affiniteit betoont voor de bevrijding door Debussy en Stravinsky van het in een klassiek karkas gevat ritme. De revolutionaire aanpak van Debussy op dit gebied schijnt Gilson te ontgaan. In *Quintes, octaves, secondes et polytonie* reduceert hij diens vernieuwingen tot 'le maniément des harmonies' en tot 'l'abandon de toute carrure phraséologique'. De ritmische plasticiteit in de houtblazers wordt door Gilson als 'babil', gekabbel of 'rapide ornamentation' opzijgezet.[291] Evenals d'Indy cultiveert Gilson een wat tweeslachtige houding tegenover de componist van *L'après-midi d'un faune*, die het midden houdt tussen appreciatie voor het nieuwe elan en afwijzing van de ontwrichting van de tonale hiërarchie. In feite bevinden Gilson en d' Indy zich hier wat hulpeloos in de spagaat veroorzaakt door de esthetische concepten van enerzijds Franck en het post-Franckisme en anderzijds die van Gounod en diens 'school' (Massenet en anderen). De van Franck en Wagner overgeërfde chromatische complexiteit werd in de Schola Cantorum beheerst door de retorische aanwending van de – in wezen Beethoveniaanse – amplificatietechnieken. De hoofdzakelijk diatonische en vocale stijl van Gounod was darentegen de ideale voedingsbodem om de inbreng van de nieuwe Russische muziek te verwelkomen. Gilson heeft overduidelijk van beide ruiven gegeten maar schaart zich in zijn geschriften toch meer aan de kant van Franck en diens adepten. In zijn *Quintes, octaves, secondes et polytonie* haalt hij Jean Cocteau aan om zijn bedenkingen bij Debussy te staven: 'Debussy évita le piège wagnérien pour tomber dans le traquenard russe'.[292] D'Indy reageert evenzo. Met oog voor de schoonheid van het *Quatuor* vraagt men zich in de Schola wel af wat de pedagogische meerwaarde ervan kan zijn: '[…] malgré l'immense talent […] il ne peut faire école […]'.[293] In hun dubbele roeping van leraar en componist schijnen Gilson en d'Indy hier met zichzelf overhoop te liggen. Maar wat de theoreticus afkeurt, misprijst de componist evenwel niet altijd. Gilson citeert Debussy genereus in de drie delen van zijn handboek met vooral uittreksels uit de pianomuziek en voorbeelden uit *Pelléas et Mélisande*, waarvan Gilson de symbiose met Maeterlincks taal bewondert. Maar Debussy's orkestmuziek laat hij achterwege. Enkel in zijn *Tutti Orchestral* haalt hij een enkel voorbeeld uit *La Mer* aan. Ging de Belgische componist van *La Mer* de confrontatie met zijn Franse evenknie uit de weg?
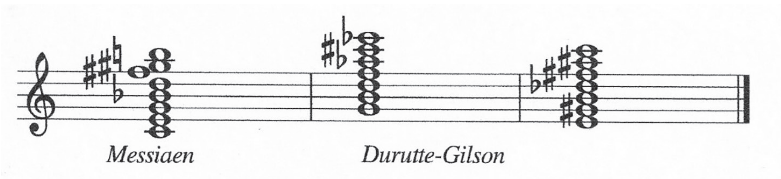
Gaston Brenta wil Gilsons twijfelachtige houding tegenover Debussy blijkbaar wat temperen door aan te stippen dat Gilson in de *Traité d'Harmonie* visionair naar de toekomst kijkt wanneer hij stelt dat de vocale muziek zich steeds meer loszingt van het louter descriptieve: '[…] la musique chantée ne sera plus la fidèle servante du texte mais une interprétation libre [avec] … l'utilisation de moyens musicaux tout à fait libres

291 GILSON (Paul), Quintes, octaves, secondes et polytonie: étude documentaire sur l'art musical, Schott Frères, Brussel, 1922, p. 45; GILSON (Paul), Le Tutti Orchestral, Le Diapason, Brussel, 1913, p. 55.

292 GILSON (Paul), Quintes, octaves, secondes et polytonie: étude documentaire sur l'art musical, Schott Frères, Brussel, 1922, p. 45.

293 D'INDY (Vincent), Cours de Composition Musicale (troisième livre), Durand et Cie, Parijs, 1950, p. 231.

[...]'.[294] Dit anticipeert, zo de biograaf, op Boulez' tekstbehandeling in *Le Marteau sans Maître*. Er zijn echter nog andere aanzetten in zijn *Traité* te vinden als het om sensibiliteit voor toekomstmuziek gaat. Koechlin verzucht in zijn *Traité d'Harmonie* dat er nog steeds geen klassering van polytonale combinaties gemaakt werd. In het derde deel van de *TdH* commentarieert en expliciteert Gilson de rationele, methodische uitwerking door Milhaud van de superpositie van twee en drie tonaliteiten en het akkoordisch resultaat daarvan, wat 440 mogelijke akkoorden oplevert zonder nog te reppen van de omkeringen.[295] Ook de theorie van François Durutte, en deels ook die van Ebenezer Prout, van vijf-, zes- en zevenklanken op basis van tertsopeenstapeling ontsnapt niet aan Gilsons vizier. Al deze akkoordagglomeraties dagen hem uit om ze zo goed als kwaad mogelijk nog in tonaal verband te interpreteren, en dit door een beroep te doen op onopgeloste voorslagen, pedaalnoten en andere 'agrégations accidentelles'. Maar bij de analyse van enkele voorbeelden uit Stravinsky's muziek werpt Gilson de handdoek in de ring ('trifouillis'). De methodische exploratie van (terts)combinaties in complexe akkoorden zal Witold Lutosławsky later in zijn 'strand'-techniek weer opnemen. Bij de bespreking van de door Durutte bestudeerde undecime en tredecime akkoorden komt Gilson dicht in de buurt van Messiaens 'accord de la résonance', met de karakteristieke elfde boventoon:



Maar waar hij Gevaert een veeg uit de pan geeft omdat deze dit soort akkoorden als een samenvoeging van septiemen en nonen ziet, houdt Gilson het hier zelf ook maar bij 'agrégations accidentelles', zonder de stap naar een akoestisch gefundeerd dominant akkoord te zetten. Aan de Belgische componist en theoreticus Désiré Pâque ontleent Gilson het begrip 'timbre harmonique', dat in de plaats van 'accord' gezet wordt: 'je ne dis pas accord, ce mot n'ayant plus de sens pour moi...[D.P.]' Dit komt in de buurt van het holistisch concept van het Franse spectralisme zoals dat later door bijvoorbeeld Gérard Grisey zal geponeerd worden. Ook in Gilsons *Tutti Orchestral* is er de tendens om harmonie met timbre te laten versmelten. Het fijne oor van de componist maakt in *Traité d'Harmonie* meer dan eens melding van vernieuwende timbre-effecten, vooral als deze de resonantie van (exotische) klokklanken imiteren, zoals bijvoorbeeld in de *Rhapsodie cambodgienne* van Louis-Albert Bourgault-Ducoudray of in *Satsuki* van Gilson zelf.

294 BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 133.

295 *La Revue Musicale*, februari 1923, N°4, pp. 29–44.

Genese van de *Traité d'Harmonie*

Volgens Albert van der Linden zou het initiële idee voor Gilsons *TdH* misschien van Ernest Closson afkomstig geweest zijn, die vanaf 1905 Gevaerts *Traité d'harmonie théorique et pratique* grondig besproken had in *Le Guide Musical*.[296] Closson kende Gilsons eruditie op dit gebied en zou hem aangespoord kunnen hebben om de grenzen van Gevaerts werk te verleggen naar de praktijk van de prille twintigste eeuw. In 1907 reviseerde Gilson de *Cours d'harmonie pratique et de basse chiffrée* van Adolphe Samuel. In een brief aan Closson daarover rept Gilson over een eerste (mislukte) poging om akkoorden te klasseren, wellicht voor persoonlijk pedagogisch gebruik in zijn klassen aan het Brusselse of Antwerpse conservatorium, tussen 1899 en 1909. Tien jaar later leest men in het – volgens Arthur Meulemans op de tram begonnen – voorwoord van het eerste deel van Gilsons *Traité d'Harmonie* (1919): 'je me suis abstenu de théoriser [...]'.

De meeste van Gilsons theoretische werken verschijnen in de periode tussen het einde van zijn leraarschap, vanaf 1909, en zijn aanstelling als artistiek directeur van de *Revue Musicale Belge* (1925), toen hij al inspecteur van het muziekonderwijs geworden was. Naast de revisie van het aangehaalde werk van Samuel publiceerde hij ook nog *Le Tutti Orchestral* (1913), *Étude sur les intervalles* (1914?), *Quintes, octaves, secondes et polytonie* (1921*), Musique Militaire* (1926) en de *Traité d'Harmonie*. Het eerste deel hiervan verscheen te Brussel bij Cranz, wellicht in 1922, het tweede in 1924.[297] Dit tweede deel bevat wel reeds de 'avant-propos du troisième volume', met een gedetailleerde opsomming van de opbouw. Het laatste deel verscheen evenwel pas in 1926, geconcipieerd in twee aparte onderdelen, vermits vanaf hoofdstuk dertien de paginering opnieuw begint, voorafgegaan door de letter A. Een deel van de geplande hoofdstukken voor het tweede volume dat reeds in het eerste volume werd aangekondigd, over de oude modi en over polyfonie en polytonie, werd naar het laatste deel verschoven. Dit verklaart wellicht de dubbele paginering. Het is aannemelijk dat Gilson al voor 1924 of zelfs al in 1922 zijn harmonieleer in extenso klaar had, maar dat de druk op zich wachten liet. Een andere mogelijkheid is dat Gilson, na zijn tijdelijke schorsing als inspecteur in 1918, minder woelige tijden afwachtte.

Op een paar sporadische vermeldingen na vond Gilsons *Traité d'Harmonie* weinig weerklank. De Vlaamse componist Edward Verheyden loofde in het tijdschrift *Muziek-Warande* van december 1922 het 'pas verschenen' [!] traktaat omwille van de 'oorspronkelijkheid van de opvatting', de innovatie van de chromatische behandeling

[296] VAN DER LINDEN (Albert), <u>Op. Cit.</u>, p. 112.

[297] Zie MEULEMANS (Arthur), <u>Paul Gilson</u>, in: *Muziek-Warande, tijdschrift voor muziekminnende Vlamingen*, 1922, N°1, p. 6. Meulemans schrijft in het allereerste nummer van *Muziek-Warande* in een bijdrage 'er ligt nog een gecondenseerde harmonieleer, klaar, die kortelings verschijnt.'

van de drieklankharmonie en de eigentijdse opzet.[298] Noch Koechlin, noch d'Indy, die Gilsons talent nochtans kon appreciëren, lijken het werk gekend te hebben. Er kwam, op een recente reprint van het eerste deel na, geen herdruk. Het is ook niet duidelijk of Gilsons *Traité* zijn weg in het muziekonderricht vond. Wellicht was dit ook Gilsons ambitie niet. Het werk is een legaat van lang opgebouwde kennis, ervaring en inzichten, 'als vrucht van tien jaar professoraat te Brussel en te Antwerpen en van twintig jaar inspectie van de Belgische muziekscholen'.[299] In die zin mag de *Traité d'Harmonie* een artistiek credo genoemd worden dat het imago van Gilson als conservatief theoreticus en componist weldoend vermag bij te stellen.

298 VERHEYDEN (Edward), Paul Gilson: 'Traité d'Harmonie en deux volumes. Bruxelles A. Cranz, *in: Muziek-Warande, tijdschrift voor muziekminnende Vlamingen*, 1922, N°12, p. 279.
299 GILSON (Paul), De Belgische toondichters (vert. Marcel Boereboom), NIR, Brussel, 1936, p. 32.

PRINSES ZONNESCHIJN: ONTSTAAN, ANALYSE EN WEERKLANK VAN EEN TOTAALKUNSTWERK

Bruno Forment

Inleiding

In februari 1983 zag Vlaanderen voor een voorlopig laatste keer Gilsons opera *Prinses Zonneschijn*. Tachtig jaar na zijn creatie door het Nederlands Lyrisch Toneel (hierna NLT) trotseerde Gilsons meest gespeelde opera nog zes keer de planken, waarna het licht uitdoofde. De finale productie, in wat toen de Opera voor Vlaanderen heette, was een fiasco.[300] Dat het artistieke kernteam Vlaams kleurde – Silveer van den Broeck dirigeerde, Eddy Verbruggen regisseerde, Fernand Boudens ontwierp de kostuums en decors – kon niet beletten dat toeschouwers en pers lauw reageerden. '[W]anneer [...] de Gentse Opera slechts halfvol loopt,' verzuchtte Hendrik Willaert,

> met een publiek dat voor driekwart uit 'derde leeftijd' bestaat en waarvan een deel het na de pauze laat afweten, dan ziet de toestand er weinig schitterend uit. [...] Het concertpubliek blijkt een allergie te hebben voor Belgische muziek, wat een geringe belangstelling veroorzaakt die meestal slechts op vooroordeel en onwetendheid berust.

Wars van alle vergrijzing en oikofobie lag volgens Willaert een zwak libretto aan de basis van het debacle. 'Pol de Mont,' schreef hij,

[300] De Gentse voorstellingen van *Prinses Zonneschijn* vonden plaats op 4, 6 en 12 februari, de Antwerpse op 18, 20 en 26 februari. Sinds 1981 waren beide operahuizen gefusioneerd tot de Opera voor Vlaanderen, die na de nodige herstructureringen werd omgedoopt tot Vlaamse Opera (1988-2014) en Kunsthuis Opera Ballet Vlaanderen (2014-heden).

> mag dan al vele verdiensten hebben gehad, zijn *Prinses Zonneschijn*-verhaal is nu niet bepaald denderend. Het idee om het sprookje over Doornroosje om te zetten tot een gebeuren in een vage oud-Germaanse periode is al bevreemdend. […] In het derde bedrijf wordt de dramatische kant op haast lachwekkende wijze verdrongen door het moraliserende sprookje. Dertig seconden nadat Walpra koning Ajoboud heeft vermoord en zelfmoord heeft gepleegd, vliegen naast de lijken haar zoon Tjalda en de koningsdochter Zonneschijn elkaar om de hals, omgeven door triomfzingende soldaten, jagers, spinsters, kinderen. […] Voorwaar een sprookjesachtig slot, maar als dramatisch aan te voelen ontknoping valt dit als een baksteen.[301]

Willaerts standpunt was niet helemaal uit de lucht gegrepen. Een gelijkaardig oordeel over het libretto weerklonk al in 1905, toen de Munt de *Prinses* in Franse vertaling monteerde: 'un chef-d'œuvre,' noteerde *Le Guide musical,* 'si le poème qu'illustre la musique de M. Paul Gilson avait les mêmes mérites absolus.'[302] Een mank lopende dramatische opbouw, met teveel Wagneriaanse reminiscenties, naïeve ingrediënten en ongemotiveerde handelingen, deden volgens de toenmalige recensent afbreuk aan een tekstboek dat wél scoorde op lyrisch vlak: 'Dans tous les épisodes où cet élément domine, on retrouve le délicat poète [Pol de Mont] et l'on est gagné par le charme savoureux et gracieux des tableaux qu'il évoque. Et ce charme est si prenant qu'il fait passer sur les insuffisances de la composition.'[303]

Daarentegen drukte neerlandicus Karel Wauters zich net heel positief uit over hetzelfde libretto, dat in 1894 werd bedacht met een belangrijke letterkundige prijs (waarover verder meer). In zijn bekende proefschrift over het Wagnerisme in Vlaanderen prees hij volmondig De Monts kwaliteiten als librettist en rekende hij diens *Prinses Zonneschijn, Rijndwergen* en *Meivuur*

> tot de beste Vlaamse operateksten die vóór 1914 werden gedicht. Niet verwonderlijk dan ook dat juist de voor hun tijd meest representatieve componisten er hun keuze op lieten vallen. Vooral de klankrijkdom en het wisselende ritme van De Monts verzen leende zich zeer goed tot compositie.[304]

---

301 WILLAERT (Hendrik), Omtrent 'Prinses Zonneschijn', in: *Ons Erfdeel*, 1983, vol. 26, pp. 446–447.

302 C. K., Princesse Rayon de Soleil, in: *Le Guide musical*, 1905, vol. 51, N° 38–39, p. 597. Vergelijk deze kritiek met de woorden van Doxa in *De Eendracht*, 19 oktober 1918: 'Prinses Zonneschijn is een tamelijk onhandig libretto, dat met zijn gemis aan dramatische spanning en gevoelsdiepte wel schade deed aan de inspiratie van den componist. […] Het uiterst heterogene der stemmingen en toestanden, dan eens ridicuul-oud-germaansch, dan weer eens lief idyllisch; beurtelings dramatisch en half-comisch, breekt veel goeds neer. De muziek echter is voortreffelijk en boven onzen lof verheven.'

303 C.K., Op. Cit., p. 597. Vergelijk VAN DER MUEREN (Floris), Perspectief van de Vlaamse muziek sedert Benoit, Heideland, Hasselt, 1961, p. 117: '*Prinses Zonneschijn* […] vertelt een sprookje dat ongetwijfeld dichterlijk is doch scenisch weinig aangrijpende contrasten bevat.'

304 WAUTERS (Karel), Wagner en Vlaanderen 1844–1914: Cultuurhistorische studie, KANTL, Gent, 1983, p. 271.

De receptie van Gilsons muziek maakt er de kwestie niet eenvoudiger op. Neem nu Donald J. Grouts *A Short History of Opera* (1947), die bezwaarlijk van vooringenomenheid pro of contra eender welke Belgische of Vlaamse figuur kan worden verdacht. Nog in zijn vierde en meest recente editie uit 2004 roept dit Amerikaanse textbook drie titels uit tot de canon van de Vlaamse romantische opera: *Herbergprinses* en *De bruid der zee* van Jan Blockx en… *Prinses Zonneschijn*.[305] Hiermee lijkt Grout zich te scharen achter de vele stemmen die Gilsons partituur tot meesterwerk hebben uitgeroepen. Herman Teirlinck, bijvoorbeeld, opperde dat, van alle 'juwelen van uiterst beeldrijke vorm, vervaardigd uit de conventionele toepassing der muzikale traditie' waarmee Gilson de Belgische muziek had verrijkt, *Prinses Zonneschijn* prat kon gaan op 'onbetwistbare schoonheden.'[306] Ook Gilsons compositiestudent Daniel Sternefeld vond het een schitterende partituur: 'heel Wagneriaans' maar 'meer gekleurd dan Wagner… en in de stijl van Rimsky-Korsakov. Alles kleur. Dat is van een geweldige rijkdom.'[307] Een andere pupil, synthetist en biograaf Gaston Brenta, rekende de partituur echter niet tot Gilsons belangrijkste en hekelde net als Willaert het libretto.[308]

Wie zich een onbevangen (klank)beeld wil vormen van Gilsons kunde als operacomponist heeft brute pech: van de opera bestaat tot op heden geen degelijke, commercieel verkrijgbare opname. In plaats daarvan moet men zich tevreden stellen met twee onvolledige radiocaptaties in het archief van de Vlaamse openbare omroep (VRT): een door Sternefeld gedirigeerde en van storende commentaarstem voorziene opname van het eerste bedrijf uit 1965 en een gecoupeerde live-captatie uit 1983.[309] Een degelijke editie van de orkestpartituur zou soelaas kunnen brengen, maar die is evenmin voorhanden; Gilsons autograaf is zowaar spoorloos.[310] Gelukkig bewaart de bibliotheek van Opera Ballet Vlaanderen een resem verborgen schatten: een klavieruittreksel van Gilsons hand; een door een kopiist vervaardigde en in diverse handen geannoteerde orkestpartituur; een complete set orkestpartijen; een geannoteerd libretto, *Regiebrochuur* genoemd; en een *Repetiteur*, zijnde een klavieruittreksel van Gilsons hand met regieaanwijzingen van De Mont:

---

305 GROUT (Donald Jay) en WILLIAMS (Hermine Weigel), A Short History of Opera, Columbia University Press, 2003, p. 541.

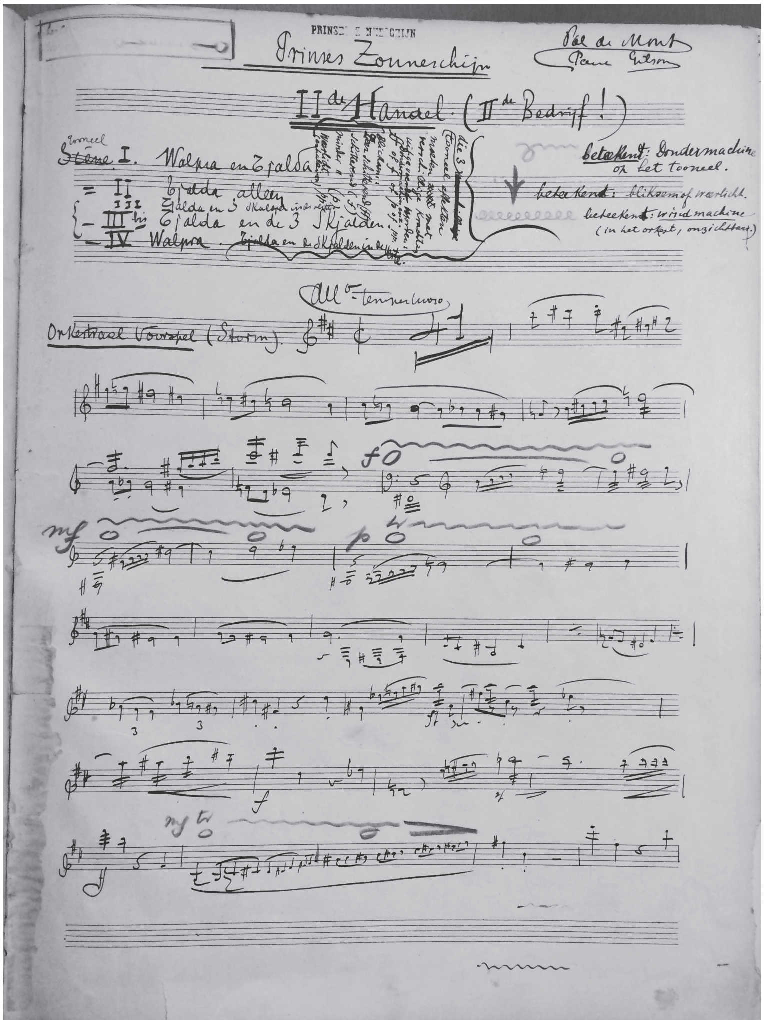
306 Geciteerd uit VAN SCHOOR (Jaak) (ed.), Herman Teirlinck: Brussel 1900, Elsevier/Manteau, Antwerpen, 1981, p. 170.

307 CELIS (Els) en LOBBESTAEL (Annemie), Daniel Sternefeld over Prinses Zonneschijn, in: *Nieuwe Vlaamse muziek revue*, 2003, vol. 10, N° 1, p. 65.

308 BRENTA (Gaston), Paul Gilson, La Renaissance du Livre, Brussel, 1965, p. 116.

309 Met dank aan Hugo Sledsens voor de nodige opzoekingen.

310 Dat Gilson (zoals in zovele andere gevallen) zijn eigen orkestpartituur wegschonk, suggereert het Fonds Paul Gilson, no. 6081, in het Koninklijk Conservatorium van Brussel [B-Bc]. Dat bevat daarentegen wel kalkdrukken van de Nederlandstalige koorpartijen voor het eerste bedrijf, handgeschreven kopieën van de Franstalige koorpartijen en geannoteerde exemplaren van de partij voor Eerste Skjald.



FIGUUR 1: de door De Mont en Gilson opgestelde *Repetiteur* voor de NLT-productie van 1903. Getoond wordt de aanvang van het tweede bedrijf, met aanduiding van tremoli en hun dynamiek voor de dondermachine. Opera Ballet Vlaanderen.

Deze en andere bronnen, waaronder correspondentie, iconografisch materiaal, archivalia en recensies, grijpen we in dit essay aan als grondstoffen voor een archeologische studie. Om hypotheses te vormen over het hoe en waarom van zijn op- en neergang moeten we *Prinses Zonneschijn* erkennen als een multidisciplinair totaalkunstwerk, dat werd gemaakt en gekraakt door verschillende operatoren, met naast de componist en librettist een dens vertakt, dynamisch en allesbehalve eensgezind netwerk van regisseurs, decorateurs, vertolkers, beschermheren, critici… Het herbeluisteren van al deze stemmen en drijfkrachten leidt tot frisse inzichten in de onderliggende stilistische keuzes van De Mont en Gilson. Het laat ons ook toe verschillende betekenislagen te erkennen in een bodem rijk aan gesedimenteerde materialen.

Een eerste laag is de ontstaansgeschiedenis: de historische antecedenten van De Monts libretto en Gilsons partituur, die beiden talrijke intertekstualismen openbaren. In de periode voorafgaand aan de creatie baande De Mont zich een weg van studentikoze milieus naar het voorste plan van de Vlaamse beweging. Hij leverde pionierswerk in de volkskunde, schiep een fel gesmaakt dichterlijk œuvre, ontpopte zich tot pan-germanist, gelegenheidsregisseur en kunsthistoricus, en vormde daarnaast een stuwende kracht in de totstandkoming van de Vlaamse Opera.[311] De *Prinses* was dan ook in eerste instantie De Monts project, en in veel mindere mate dat van Gilson. Die laatste kleurde De Monts verhaal en lyriek echter met een dermate eigenzinnig muzikaal idioom dat de *Prinses* gaandeweg *zijn* opera werd.

Tussen de Antwerpse creatie, de Franstalige productie in de Munt en de vernieuwde productie in de pas afgewerkte Vlaamse Opera (voortaan KVO) kwamen de figuren De Mont en Gilson niet alleen op een gelijk niveau te staan, maar werd hun *Prinses* ook op essentiële wijze versterkt met de inzichten van andere kunstenaars, zoals decorateur Albert Dubosq. In die korte periode groeide de *Prinses* uit tot een symbolistisch Gesamtkunstwerk, dat zich vandaag laat documenteren aan de hand van (geannoteerde) libretti, partituren, regieboeken en foto's.

De ontstaans- en opvoeringslagen genereerden het sediment voor de derde laag, die tussen 1907 en 1983 werd gelegd: de periode waarin een gaaf, audiovisueel sprookje een significante weerklank genereerde, maar stilaan aftakelde tot een vage herinnering aan het flamingantisme. Niet bestand tegen de moderne inzichten over opera verdween de *Prinses* geruisloos van het repertoire, wachtend op een nieuw ontwaken.

Dit alles doen we uit de doeken in een essay dat veelvuldig en noodgedwongen van perspectief verandert, maar bovenal de artistieke 'teksten' en historische bronnen aan het woord laat. Voor de goede verstandhouding beginnen we onze bijdrage met een synopsis.

Synopsis

Eerste bedrijf. Met vrolijke liederen begroeten spinsters en naaisters het titelpersonage op het binnenplein van een vroegmiddeleeuwse burcht. Het is herfst. Prinses Zonneschijn vraagt de meisjes even te verpozen om te luisteren naar het raadsel van het vlas. Waarna plattelandskinderen en knechten haar komen bezoeken met bloemen en fruitmanden. Wanneer de avond valt, kondigt de torenwachter de terugkeer aan van de jagers en koning Ajoboud, Zonneschijns vader. Met trots toont Ajoboud het witte hert dat hij met een pijl heeft geraakt. Zonneschijn ontfermt zich vol medeleven over het dier, dat Tjalda blijkt te zijn, de zoon van toverkol Walpra en van Ajobouds

[311] Meer hierover in STYNEN (Ludo), <u>Pol de Mont: een tragisch schrijversleven</u>, Polis, Antwerpen, 2017.

broer Hegen. Die laatste werd lang geleden door Ajoboud vermoord. Uit wraak voor de moord en de verwonding van Tjalda tovert Walpra de hele hofhouding in een diepe slaap. Slechts één man die nooit heeft bemind en die Zonneschijn een magisch woord toefluistert, kan de betovering verbreken. Nadat Walpra de prinses met een slaapdoorn heeft aangeraakt, wordt het donker, begint het te waaien en te sneeuwen, rijzen er reusachtige papavers uit de grond, verschijnt er een muur van bomen achter de burcht en weven spinnen een web over het hele tafereel.

Tweede bedrijf. 's Winters, op een open plaats in een woest en somber woud, gooit Walpra de runenteerlingen om de toekomst te voorspellen. Op haar wraakactie volgden inmiddels twintig winters. De runen openbaren een spreuk: 'Uit ijskou gloed… | Uit bitter zoet… | Uit wraken | haken | naar 't eenigst goed… | Vreugd en vreê uit den bangsten nood…. | Leven uit dood!' Tjalda, nu in mensengedaante, lijdt onder de eenzaamheid. Walpra opent het graf van Hegen, ontneemt hem zijn zwaard en geeft het aan Tjalda om hem aan zijn plicht jegens zijn vader te herinneren. Tjalda heeft echter geen belangstelling voor vaders zwaard en mijmert in plaats daarvan over een droom waarin hij een lieflijk wezen zag dat hij verlangde te kussen. Vertoornd verlaat Walpra het toneel. Alleen achtergebleven hoort Tjalda gezangen in de verte. Het zijn de lenteliederen van drie dorstige Skjalden, die van Tjalda een reusachtige hoorn te drinken krijgen en als dank de legende van Ajoboud en de schone slaapster zingen. Meteen besluit de jongeling om met de Skjalden op zoek te gaan naar het toverslot en de prinses wakker te kussen.

Derde bedrijf. Terwijl de lente aanbreekt, zingen boerenmeisjes een meilied in een weide bij een dicht begroeid woud. Tjalda vraagt de giechelende meisjes vergeefs naar de locatie van Ajobouds burcht. De drie Skjalden vergezellen hem opnieuw. Terwijl iedereen uitrust, bezingt Tjalda het woud en de schone slaapster. Hij hoopt vurig dat, mocht hij het toverwoord niet vinden, hij mag sterven naast de prinses: 'Zoo zoene Dood, wat Min niet zoenen kan!' Waarop de bosrijke achtergrond openscheurt om het koningsslot te openbaren. Tjalda haast zich daarheen.

Vierde bedrijf. In Ajobouds overwoekerde slot vindt Tjalda de slapende prinses. Zoekend naar het juiste woord om haar te wekken, aanroept hij de godin Freia. Eensklaps komt hij op de toverspreuk: 'Verzoene Minne Slaap en Dood!' De prinses ontwaakt en aanziet haar redder. Smoorverliefd geven het meisje en de jongen zich over aan een lange liefdesscène uitmondend in een kus. Nog even verstoort Walpra de nieuwe vrede. Terwijl de burchtgemeenschap ontwaakt, doorsteekt Walpra koning Ajoboud met Hegens zwaard, plaatst de koninklijke kroon op Tjalda's hoofd en pleegt zelfmoord. Tjalda en de prinses betreuren de laatste opflakkering van haat, maar beloven zich voortaan aan 'Min' over te geven. Als nieuw echtpaar betrekken ze het kasteel. Waarop de Skjalden en burchtbewoners de lente bezingen.

Klinkende volkskunde

> Juist gelijk met de kinderen is het met de volkeren, die ook hunne kindschheid en hunne mannelijke jaren bezitten. – De volkeren ook hebben om verbeeldingskracht en denkkracht, of liever mannenmoed en sterkte des gemoeds te verkrijgen, met een woord om *volk* te worden, op hunne beurt hunne liedjes en sprookjes, hunne vertellingen en sagen gehad. Daarin ligt als 't ware 't geheim van de grootheid, de mannenkracht, de burgerdeugd eens volks besloten.[312]

Aldus, in een bijdrage voor Guido Gezelles tijdschrift *Rond den heerd*, drukte de negentienjarige Charles Polydore 'Pol' de Mont, leerling van het Klein Seminarie in Mechelen, zijn passie uit voor folklore *uit den ouden tijd*. De Vlaamse volkskunde was geboren. Vanuit een Herderiaanse zin voor *Volksgeist* was De Mont ervan overtuigd dat oude volksliederen, ballades en sprookjes een significante cultuurhistorische en artistieke waarde bezaten. Daaronder vormde het lied de zuiverste 'emotionele uiting' van een volk, vermits het niet alleen 'van moeder tot kind' en 'van geliefde tot geliefde' werd gezongen, 'maar ook van burger tot het vaderland.'[313] Dat de dichters en componisten van volksliederen zelden bij naam gekend waren, deerde hem niet. Integendeel: 'Soms ontstaat het lied niet in een enkele ziel; maar uit het Volk zelf: het Volk, waartoe ik niet alleen reken de boeren en de ambachtslieden, maar al de standen die de bevolking uitmaken.'[314]

Als uitdrukking van de *landaard* ontstonden volksliederen volgens De Mont spontaan, bijvoorbeeld onder de arbeid:

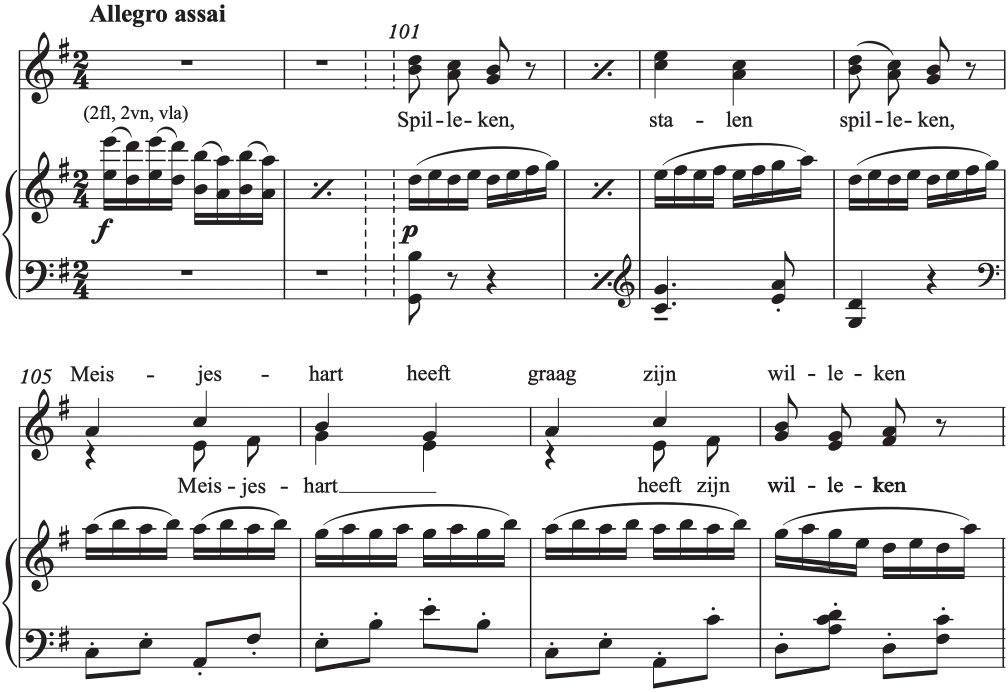
> Allen hebben wij kunnen ondervinden, vooral bij het uitoefenen van een ambacht, waarbij een beweging van armen en beenen vereischt wordt, hoe bij 't werk geheel onwillekeurig een verlangen ontstaat om die beweging te rhythmeeren; ambachtslui met meer muzikalen aanleg komen er dan wel eens van zelf toe te neuriën iets, dat past op die beweging van hand of voet. Aldus ontstonden werkelijke refreinliederen [...] Zoo'n liedje deed den werker deugd bij zijn eentonigen arbeid [...].[315]

De passage verklaart waarom *Prinses Zonneschijn* aanvangt met een werklied van spinsters en naaisters: 'Spilleken, spilleken, stalen spilleken [...] O spinnen, spinnen, | wat zaligheid! | Gij boeit den geest en streelt zoo zoet de zinnen! | Verruklijke

---

312 DE MONT (Pol) [Polyd. Egmonts], Uit den mond des volks, in: *Rond den heerd*, 1876, vol. 11, N° 38, p. 304.
313 DE MONT (Pol), De invloed van muziek en zang op den mensch, in: Een-en-twintig redevoeringen, Janssens, Antwerpen, 1921, pp. 141–142. De Mont gaf deze lezing oorspronkelijk op 25 december 1908, tijdens een bijeenkomst van de Onafhankelijke Diamantbewerkers-Ontwikkelingsclub.
314 DE MONT (Pol), Op. Cit., p. 143.
315 DE MONT (Pol), Op. Cit., pp. 143–144.

arrebeid, | onfeilbre troost in smart, | gij streelt de zinnen en staalt het hart!'[316] De combinatie van zorgeloze vrolijkheid en draaiende spinraderen inspireerde Gilson tot een oorworm, met een perpetuum mobile van zestiende noten dat zich vanaf de eerste maten van het voorspel manifesteert:



FIGUUR 2: Klavieruittreksel: eerste bedrijf, openingsmotief en -koor (mm. 101-108).

Als vertegenwoordiger van de *leisure class* vindt koning Ajoboud het onbegrijpelijk dat zijn dochter zich bezondigt aan dergelijke handenarbeid: 'Gij spint zoo noest, als moest ge er 't daaglijksch brood mee winnen… | Bedenk, dat gij mijn dochter zijt!'

Ook het derde bedrijf vangt aan met een werklied: het 'Te Meien, te Meien, | des avonds langs het riet' van de drie boerenmeisjes, die takkenbossen (*mutsaarden*) op de rug dragen. En net als de Prinses draagt Tjalda het arbeidsethos een warm hart toe. Hij beschrijft het labeur en gezang van de meisjes als verkwikkende zorgeloosheid: 'Gelukkigen! […] Zij kennen geen verlangen! | Het daaglijksch werk, wat brood, en wat gezangen | zijn haar [sic] genoeg – en 't leven lacht haar toe!'

316 Tenzij anders vermeld, komen alle geciteerde librettofragmenten uit DE MONT (Pol), Prinses Zonneschijn. Sprookjesspel in vier bedrijven, 4e ed., Opdebeeck, Antwerpen, [1905]. Deze editie wordt gebruikt voor de geannoteerde *Regiebrochuur* (cf. supra) en stemt overeen met Gilsons partituur. Alle muziekuittreksels zijn door ons geredigeerd naar de orkestpartituur en de diverse klavieruittreksels.

Triviaal als beide opwellingen van de lyrische landaard lijken, staan deze vanuit toneelperspectief 'waarschijnlijke', want diëgetische koorpassages (gezangen die ook als dusdanig worden voorgesteld) in schril contrast tot de meeste operakoren, die volgens De Mont 'te pas en te onpas, zonder eenige natuurlijke oorzaak, eenvoudig als een makkelijk middel tot muzikale afwisseling [...] optreden.'[317] Had Wagner geen spinsters laten opdraven in het tweede bedrijf van *Der fliegende Holländer* ('Summ und brumm, du gutes Rädchen')? Toch primeerde voor De Mont de historisch-folkloristische dimensie op poëtisch-dramaturgische beslommeringen. Spin- en andere werkliederen katapulteerden hem naar zijn eigen, zorgeloze kindertijd:

> De 'spinningen!' Wat al aangename herinneringen hebben wij 'boerenjongens' [...] ook na dertig jaar en meer, – eilaas, – er van behouden. Zede was het, dat, gedurende de lange winteravonden, al de vrouwen en meisjes uit een geheele buurt met vlas en rad te zamen kwamen in de groote keuken-eetkamer van een of anderen meer begoede, een 'pachter' liefst. O! Het heerlijke eerste tooneel uit het tweede bedrijf van Wagners *Fliegende Holländer*, wat hebben wij, als zes-, acht-, tienjarige jongens, het vaak, niet op de toen nog voor ons ongenaakbare planken van een schouwburg, maar, zonder eenige konventie, zonder eenig voorafgemaakt plan, in het huis van onze eigen ouders gezien, bijgewoond, meegeleefd.[318]

In één beweging verklapt De Mont de autobiografische oorsprong van het 'Raadsel van het vlas' ('Toen ik was jong en schoon'), de ballade van *Prinses Zonneschijn*:

> En de balladen, welke al die Senta's [vrouwelijk hoofdpersonage in *Fliegende Holländer*], Klein-brabantsche, Payottenlandsche, Aalsterlandsche Senta's, bloeiend als de pioenen in onze boerentuinen, louter melk en bloed, daar avond aan avond aanhieven! Daar kon men ze nog hooren, de heerlijke oude liederen van *Here Halewijn*, van *Brunswijk*, van *De Vier Gasten*, van *De Bloemenmaker*, en te lang werden de 47 of 77 strofen van geen lied er gevonden, en te slepend, te eentonig, te weemoedig was er geen melodie...[319]

[317] DE MONT (Pol), Muziekdrama of zangspel, in: Inleiding tot de poëzie: schets van een moderne poëtiek, Wolters, Groningen, 1898, p. 267.

[318] DE MONT (Pol) en DE COCK (Alfons), Vlaamsche volksvertelsels uit den volksmond opgeschreven [oorspronkelijk Vlaamsche volksvertelsels, 1898], Thieme, Zutphen, 1927, p. vii.

[319] Ibid., p. vii. *De vliegende Hollander* stond vanaf 1894 op het repertoire van het NLT.

Sprookjesschatten

Liet De Mont het verzamelen van volksliederen over aan gespecialiseerde etnomusicologen, dan legde hij zich zelf toe op het vergaren van sprookjes en legenden.[320] Al in 1878, in het met Rodenbach gestichte studentenblad *Het Pennoen*, deed hij een oproep 'aan de welwillendheid van alle Vlaamsche jongelingen' om, naar het model van de gebroeders Grimm, 'als kostbare relikwieën uit het verleden alles [te] verzamelen en bewaren wat ons een sprankje kan herinneren van het oude leven, van den geest onzer « vaderen »!'.[321] Zijn uitnodiging mondde uit in meerdere sprookjes, die hij taalkundig bijschaafde en deelde met de lezers van de talrijke tijdschriften waaraan hij bijdroeg of die hij eigenhandig uit de grond stampte. Gesecondeerd door de Denderleeuwse onderwijzer Alfons de Cock gaf De Mont ook sprookjesverzamelingen uit in boekvorm: *Vertelsels van Jan Jederman* (1888), *Dit zijn Vlaamsche wondersprookjes* (1896), *Dit zijn Vlaamsche vertelsels* (1898) en *Zoo vertellen de Vlamingen* (1903), om enkel de eerste vier te noemen. Tegen de creatie van *Prinses Zonneschijn* had hij zich ontpopt tot een Vlaamse Grimm.

De stap van sprookje naar opera was klein. De revival van het bovennatuurlijke, de aanwas van podiumtechnologieën (zoals gas- en elektrisch licht) en de explosieve uitbreiding van het orkestrale apparaat (waarvan Gilson zich zo meesterlijk bediende) hadden de romantiek voor haar kostbaarste podiumkunst, de opera, doen teruggrijpen op het sprookje, dat in de eeuwen voordien stiefmoederlijk was behandeld. Tijdens het fin de siècle regende het sprookjesopera's: denk aan Humperdincks *Hänsel und Gretel* (1893), die vanaf 1902 in Antwerpen werd gespeeld, of aan Massenets *Cendrillon* (1899) en Dvořáks *Rusalka* (1901). In het NLT werd tevens geapplaudisseerd voor oudere werken ter zake: Webers *Freischütz*, waarmee het in 1893 allemaal begon voor de Vlaamse Opera, naast Mozarts *Zauberflöte*, Lortzings *Ondine* en Shakespeares *Midsummernight's Dream* in Burgerdijks vertaling met muziek van Mendelssohn. Uit het 'eigen' NLT-repertoire moeten hier De Boecks *Winternachtsdroom* (1902) en *Rijndwergen* (1906) worden genoemd. De eerste werd tien maanden vóór de *Prinses* gecreëerd, bevatte een personage luisterend naar de naam Prinses Zonnestraal en vertoont, zoals we zullen zien, muzikale verwantschap. De tweede had een libretto van De Mont dat al uit 1882 of 1883 stamde.[322]

Ondanks de vogue van de feeërie zochten Vlaamse librettisten naar compromissen tussen enerzijds het historisme op nationalistische leest, zoals vigerend in de *grand opéra* en de meeste Vlaamse opera's en lyrische drama's rond volkshelden (Quinten Massijs,

320 Met name Florimond Van Duyse, die een niet-geringe belangstelling had voor De Monts werk: de anonieme Catalogue de la bibliothèque de feu M. Florim.Van Duyse, Vyt, Gent, 1913, p. 35 (N° 515) vermeldt maar liefst negen dichtbundels.

321 Geciteerd uit DE MEYERE (Victor), Pol de Mont!, in: *Nederlandsch tijdschrift voor volkskunde*, vol. 36, 1931, p. 116.

322 De Boeck en De Mont waren beiden lid van de Antwerpse kunstkring 'De Scalden'.

Rubens, Tijl Uilenspiegel, enz.), en anderzijds het naturalisme, dat Peter Benoit had uitgeroepen tot de 'ware bestemming' van de Vlaamse muziek en dat Nestor de Tière op succesvolle (maar niet loepzuivere) wijze zou beoefenen. De Monts vroege libretto *Meivuur* (1883) illustreert het zoeken naar evenwicht tussen historisch-nationale glorificatie en verisme: als setting heeft het de 'Tijd van Adriaan Brouwer en David Teniers II,' m.a.w. de zeventiende eeuw, terwijl de plot handelt over jaloezie tussen dorpelingen leidend tot moord, met knipogen naar De Monts kindertijd in het Pajottenland.[323]

Prinses Zonneschijn is echter noch historiserend, noch naturalistisch. De fabel is afgeleid van de schone slaapster, zoals verteld door Charles Perrault in *Les Contes de ma mère l'Oye* (1697) en door de broeders Grimm in hun *Dornröschen* (1812). Waarom putte De Mont zijn *Prinses* niet uit de door hemzelf aangelegde schat aan Vlaamse, volkse bronnen? In 1896 erkende hij dat het 'bewonderend lezen' van het 'allerliefste zanggedicht' *Doornroosje* van Jan van Droogenbroeck, bijgenaamd Jan Ferguut, hem tot zijn onderwerpskeuze had aangezet.[324] Zoals Johanna Ferket aantoonde, ontleende De Mont verschillende elementen aan Van Droogenbroecks werk: het witte hert, de liefdesverklaring die de magie doorbreekt, de spin die een web over het kasteel spint en de diverse natuurelementen.[325]

De Mont had overigens al eerder op de schone-slaapsterstof gekauwd. Zullen sommige lezers zich misschien zijn 'Doornroosje' (1903) herinneren, dat Lodewijk Mortelmans op zoete wijze voor sopraan en piano toonzette, is het het 'Scoonslaepsterken' uit de vroege bundel *Jongelingsleven* (1878) dat *Prinses Zonneschijn* aankondigt, inclusief alle natuursymboliek en pseudo-Middelnederlandse stijl:

« Scoonslaepsterken, scoonslaepsterken,
betoovert hondert jaer,
waec up, waec up, scoonslaapsterken,
die scone prince es daer!
De lente blinkt, het lover bot,
de bloeme bloeit ende lacht!
Waec up, waec up, scoonslaepsterken:
ghi hebbet genoech ghewacht! »

323 Zie DE MONT (Pol), Aanteekeningen, in: Meivuur. Landelijk spel in twee bedrijven, De Vos-van Kleef, Antwerpen, 1923, p. 39 ('Het is de uitdrukkelijke wensch van den schrijver, dat de meiboom geheel en al gelijke op dengenen, dien hij, in zijn kinderjaren, en heel zeker tusschen 1864 en 1872, elken Mei-avond vóór het huis zijner ouders zag oprichten.') en p. 42 ('In schrijvers onvergetelijken kindertijd, in het Payottenlandsche Wambeek-bij-Ternath'). *Meivuur* ging pas in 1916 in première met muziek van Jef Van Hoof.

324 DE MONT (Pol), Prinses Zonneschijn, in: *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, vol. 11, 1896, p. 50.

325 FERKET (Johanna), 'Hebt gij de sage wel gehoord der schoone slaapster, in het bosch betooverd?' Sprookjeselementen en natuursymboliek in het libretto Prinses Zonneschijn (1894) van Pol de Mont, in: CEULEMANS (Adelheid) (ed.), *Van Ninette tot Herbergprinses: 150 jaar Vlaamse Opera*, Studiecentrum voor Vlaamse Muziek, Antwerpen, 2015, p. 68.

Het slot van het innemende kleinood biedt een sleutel tot de ware toedracht van De Monts fascinatie voor dit sprookje: de schone slaapster is niemand minder dan zijn verloofde, Maria Van der Hulst, aan wie *Jongelingsleven* is opgedragen:

Gij waart, mijn kind, dat slaepsterken,
    ik… die u wekken zoud'
De liefde sluimerde in uw hert,
    lijk 't zadeken in den grond –
Mijn herte vroeg naar min en zoen,
    ik zocht naer u… en vond!
[…]
Gij zaagt mij aan en hoordet mij,
    werdt rood en hadt verstaan… –
Scoonslaepsterken, scoonslaepster
    voor mij was opgestaan![326]

Een geboorte met lente- en kaasgeur

De Monts *Prinses* ontstond naar eigen zeggen 'op drie namiddagen in de lente' van 1893, zoals de eerste librettodruk aangeeft.[327] Het jaar daarop werd het libretto uitgeroepen tot beste zangspel en met het mooie bedrag van 500 frank beloond in de driejaarlijkse toneelletterkundige prijskamp van Antwerpen. Peter Benoit, aan wie De Mont in 1894 een deel van zijn dichtbundel *Iris* had opgedragen, was zoals bekend de eerste uitverkorene om zich compositorisch over het libretto te ontfermen. Al gauw staken echter geruchten de kop op over Benoits zwakke gezondheid, die hem belet zou hebben aan de opera te werken. Ietwat optimistisch berichtte het *Nederlandsch tooneel* op 29 september 1895:

[326] DE MONT (Pol) [K. M. Pol de Mont], Scoonslaepsterken, in: *Jongelingsleven*, Robyns, Leuven, 1879, pp. 82-86.

[327] Volgens WEYLER (Walter), Paul Gilson und seine Oper 'Prinses Zonneschijn', in: *Die Musik*, vol. 31, N° 3, 1938, p. 180, werd het libretto al in 1892 geconcipieerd en voltooid in 1893.

> Prinses Zonneschijn van Pol de Mont, waaraan Peter Benoit werkt, hoopt men met Maart voor het voetlicht te zien verschijnen. Doch dit zal afhangen van de gezondheid van den meester; de geneesheren hebben hem voor het oogenblik allen arbeid verboden. Met vreugde kunnen wij anders melden dat Peter Benoit thans geheel aan de beterhand is en te Iseghem, bij Pol de Coene, zijn volledig herstel afwacht.[328]

Dat Benoit de partituur nooit zou voltooien, staat vast; of hij een significante hoeveelheid muziek heeft gecomponeerd, valt te betwijfelen. De historische bronnen spreken elkaar tegen. Volgens de Izegemse familie Ameye, bij wie hij vaak te gast was, speelde Benoit

> meer dan eens fragmenten voor [...] onder andere *De Ouverture en het Spinlied*. Vertrouwden van den Meester beweren zelfs dat Benoit de voornaamste thema's van zijn ontworpen partituur deels op nota boekjes, deels op muziek papier had vastgelegd. Tot nu toe werden echter deze kostbare dokumenten niet weergevonden.[329]

De 'kostbare documenten' zijn vandaag evengoed onvindbaar. Dit lijkt te bevestigen wat een geïrriteerde De Mont omstreeks 1898 aan Alfons de Cock liet weten: 'Neen, Benoit *werkt* aan 'Prinses Zonneschijn' niet. Hij beloofde het, toen 't werk pas voltooid was, doch – deed er niks aan. [...] Nu breekt een van deze dagen de overeenkomst af, omdat ik geen lust heb *nog* vijf jaar te wachten.'[330] Het verhaal dat Benoit zelf, 'ongeveer één jaar vóór zijn dood' (1901), het libretto 'toevertrouwd[e] aan den toen vijf-en-dertigjarigen Paul Gilson, omdat hij voelde dat het hem niet meer mogelijk zou zijn dit werk te beëindigen, en omdat hij Gilson wellicht het meest geschikt achtte om zijn taak in deze voort te zetten,' kunnen we naar het rijk der fabelen verwijzen.[331] *Primo*, is het ondenkbaar dat een componist, hoe befaamd ook, een libretto zomaar doorschoof aan een confrater. *Secundo*, leefden De Mont en Gilson op al te goede voet met elkaar om niet direct met elkaar de nodige afspraken over de toonzetting te maken. De twee generatiegenoten konden het goed met elkaar vinden. Al in 1892 declameerde De Mont het programma (van Eddy Levis) van Gilsons *La Mer* tijdens de uitvoering daarvan op de Volksconcerten in het Antwerpse Atheneum, waar

---

328 Zie ook *Dietsche Warande. Nieuwe reeks 2*, vol. 9, 1896, p. 189: 'Peter Benoit is hersteld. ... De geneesheeren hebben hem echter verboden te werken. Hij is nu naar Vlaanderen teruggekeerd, tot hij zijn werk mag hervatten. Het schema van Pol de Mont's zangspel *Prinses Zonneschijn* is gecomponeerd; het eerste werk van Benoit zal zijn het stuk te voltooien dat hem in de hoogste mate toelacht.'

329 Alfred Van Deuren, in de commentaar bij de klavieruittreksels van *Prinses Zonneschijn* in *Vlaamsche muziek: een muziekuitgave voor iedereen*, s.n. (Antwerpen), 1928, p. 23.

330 Antwerpen, Letterenhuis, M 762.

331 CORBET (August), Voor het doek opgaat. Kon. Vlaamsche Opera: « Prinses Zonneschijn », in: *Het Tooneel*, vol. 24, N° 3, 1 oktober 1938, p. 1.

hij les gaf.[332] Twee jaar later, in 1894, droeg hij het gedicht 'De klokken luien' uit *Iris* op 'Aan Meester Paul Gilson'. In omgekeerde richting vroeg en kreeg Gilson van De Mont de toestemming om enkele van zijn gedichten te toonzetten.[333]

Los van de toonzetting spaarde De Mont kosten noch moeite om zijn *Prinses* te promoten. In het voorjaar van 1896 publiceerde hij de tekst in *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*. H. J. N. Henricus (Henricus Jansen) illustreerde de prachtdruk met dertien platen in een stijl die het midden houdt tussen art nouveau, symbolisme en de prerafaëlieten:[334]



FIGUUR 3: Walpra leest, zoals Wate in Rodenbachs *Gudrun*, de runen op het graf van Hegen. Illustratie van H. J. N. Henricus in *Elsevier's geïllustreerd maandschrift* (1896).

In 1898 dong De Mont mee naar de driejaarlijkse prijs voor Nederlandse toeneelletterkunde van de Koninklijke Vlaamse Academie. Die diskwalificeerde de *Prinses* niet geheel onterecht als zangspel, dat 'voor het [gesproken] tooneel minder geschikt' is: 'een vaardig machinist zal tot de opvoering even onontbeerlijk zijn als een kundig componist – maar als dichtwerk staat het hoog'.[335] Een interessant oordeel, in het licht

332 MONET (August), Een halve eeuw Nederlands Lyrisch Tooneel en Vlaamsche Opera te Antwerpen: herinneringen, feiten, datums, namen, cijfers en anecdoten, Koninklijke Vlaamsche Opera, Antwerpen, 1939, p. 24.

333 Postkaart van De Mont aan Gilson dd. 11 januari 1898 in Letterenhuis, M 762/B. Om welke gedichten het gaat, is onduidelijk; eerder toonzette hij De Monts *Petite chanson pour Claribella* (1895) en *Viens avec moi dans la nuit de printemps*.

334 Kort voordien had Henricus met Fernand Khnopff De Monts *Iris* verlucht. Zie hierover VAN DEN BOSSCHE (Stefan), Zuiver en ontroerend beweegloos: prerafaëlitische sporen in de Belgische kunst en literatuur, Garant, Antwerpen, 2016, pp. 409–419.

335 Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1898, p. 390. Dat de *Prinses* effectief dichterlijke kwaliteiten heeft, blijkt uit het feit dat De Mont zijn tekst ook voorlas voor luisterpubliek. Het *Nederlandsch tooneel* bericht op 11 oktober 1903 over zo'n lezing in zaal Flora, drie dagen voordien.

van zowel toekomstige kritieken op het libretto (zie hoger) als van het niet te versmaden aandeel van de enscenering voor het latere succes van de opera (zie onder).

Alsof het oordeel van de Koninklijke Vlaamse Academie moest worden tegengesproken, eerde de Brusselse Damesafdeling van het Algemeen Nederlands Verbond, waarvan De Mont voorzitter was, hem op 30 januari 1901 met een gesproken opvoering van twee bedrijven. Met gepaste kostuums en attributen probeerden de vertolksters 'de vereischten van den tijd' van de *Prinses* op te roepen. 'De indruk was [...] buitengewoon gunstig,' schreef een recensent:

> het publiek hing als 't ware aan de lippen der spelende juffers, die Pol de Mont's heerlijke verzen volle recht lieten wedervaren. Het publiek was opgetogen over de flinke vertolking. De uitspraak vond algemeene bewondering, en het feest heeft er stellig veel toe bijgedragen, om de schoonheid onzer moedertaal bij de talrijke aanhoorders, waarvan de helft ten minste buiten de Vlaamsche Beweging staan, te doen smaken en prijzen.[336]

Kortom, tegen de muzikale creatie van de *Prinses* voor het NLT in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg, op zaterdag 10 oktober 1903, had het libretto er al een levensloop van tien jaar (1893–1903) op zitten, met passages via drukpersen, prijskampen en occasionele opvoeringen buiten de muren van de operahuizen.

De incubatieperiode van de muziek was korter. Verschillende bronnen, waaronder het autografe klavieruittreksel, geven aan dat Gilson de partituur in 1901 voltooide. Dit is aannemelijk, vermits de Nederlandsche Boekhandel het libretto al in 1902 uitgaf met vermelding van Gilsons naam. Die laatste zou er drie jaar aan gewerkt hebben, wat zou kloppen met het vermoeden (zie boven) dat De Mont het libretto hem in 1898 toevertrouwde, na vijf jaar vergeefs wachten op Benoit.

Gilson moet De Monts uitnodiging dankbaar aanvaard hebben. Op dat moment had hij nog steeds geen opera in première zien gaan. Nochtans had Joseph Dupont hem al in 1893 aangemoedigd een opera te componeren.[337] Geïnspireerd door het succes van Mascagni's *Cavalleria rusticana* bracht Dupont onze componist toen in contact met George Garnir, die hem een jaar later de tekst van *Gens de mer* aanbood. Doordat Dupont er niet in slaagde opnieuw intendant te worden van de Munt verdween Gilsons eerste opera in een lade waaruit hij pas weer tevoorschijn kwam nadat de *Prinses* boven de doopvont was gehouden. Als *Zeevolk* verscheen hij in 1904 op het toneel van het NLT, waar hij het ongeluk kende de concurrentie te moeten aangaan met de

336 [s.n.], Uit Vlaanderen, in: *Neerlandia*, vol. 5, 1901, p. 9.

337 Antwerpen, Letterenhuis, G 399, brief van Paul Gilson aan Aimé de Cort, s.d. (vermoedelijk jaren 1920). Dupont zou hem toen het volgende gezegd hebben: 'Je vais probab[lemen]t redevenir directeur du th[éâtre] de la Monnaie [dat hij met Lapissida had geleid van 1886 tot 1889], eh bien, faites-moi q[uelque] chose et je vous jouerai. Le théâtre seul peut vous donner renom et, qui sait ?, argent'.

thematisch verwante en succesvolle *Bruid der zee* van Jan Blockx.[338] Slechts één keer, met *Rooversliefde* (oorspronkelijk *Les Aventuriers*, Antwerpen, 1910), zou Gilson zich opnieuw aan het operagenre wagen, maar zonder noemenswaardig succes.

De *Prinses* was daarentegen een schot in de roos. Nog tijdens zijn eerste opvoeringsseizoen werd de opera elf keer hernomen.[339] De gevierde zangers die de originele cast uitmaakten, hadden duidelijk hun aandeel in dat prille succes. Betsy Judels-Kamphuyzen, de Amsterdamse sopraan die bij het NLT schitterde als Pamina in *De Tooverfluit*, als Djovita in *De bruid der zee* en als het titelpersonage van De Boecks *Théroigne de Méricourt*, was de gedoodverfde kandidate om de Prinses te vertolken. De rol van koning Ajoboud werd gezongen door de uitstekende Wagnerbas Jan Collignon, die echter na vier voorstellingen zijn stem verloor en moest vervangen worden door Albert Huberty, een kersverse eerste prijswinnaar van het Brusselse Conservatorium die naar verluidt echter geen woord Nederlands kende.[340] NLT-directeur Barend 'Bernard' Tokkie zong de bescheiden rol van Derde Skjald. Voorts waren er partijen voor Elisa Vliex (Walpra), Hector Dognies (Eerste Skjald) en A. Clauwaert (Tweede Skjald).

Dé ster van de eerste avonden was evenwel Laurent Swolfs, schepper van de rol van Tjalda. In juni 1903 kreeg de tenor naar eigen zeggen de kans om Gilsons manuscript te bestuderen. Veertig jaar na datum zou hij in zijn memoires zo smakelijk en fantasievol mijmeren over die gebeurtenis dat wij een uitgebreid fragment uit de bewuste passage hebben vertaald:

> Samen gingen [Gilson en ik] het oude estaminet van La Porte Rouge binnen, aan de Place du Samedi. De inwoners van Brussel noemden dit etablissement 'L'Île des mouches' [Het Vliegeneiland]. Onder het genot van een fles sappige geuzelambiek en een geurige kaastosti (*pottekees*) maakten wij kennis met Prinses Zonneschijn, Koning Ajoboud, Walpra, Tjalda en de Skjalden. Het manuscript was moeilijk te lezen. Verschillende schrijfwijzen wisselden elkaar af, met grote tussenruimten tussen de maten of juist te dicht op elkaar, als het ware om de ruimte te vinden die nodig is om er een zin, een poëtisch of muzikaal idee in te laten vallen. De noten volgden elkaar op, gezellig of dansend, stromend en vallend als een waterval, al naargelang de nervositeit of de kalmte van de inspiratie. De rol van Tjalda was voor mij van bijzonder belang, omdat ik die moest creëren. Ik merkte tot mijn verbazing dat zij vreselijk intens was, dat bepaalde passages echt hoog waren, vooral in de laatste akte, terwijl in de tweede akte het hele middenregister aan bod kwam. Het tweede bedrijf paste me perfect, maar de laatste… wel… we zullen zien …[341]

338 In de eerder genoemde brief aan De Cort doet Gilson het relaas van een dubbelaffiche met *Bruid der zee* waarbij hij het onderspit moest delven voor Blockx, zijn conservatoriumdirecteur.
339 Op 13, 17, 20 en 27 oktober, 15 en 28 november, 1 en 12 december 1903; 2 januari, 18 en 23 februari 1903.
340 SWOLFS (Laurent), Souvenirs de théâtre et de Coulisses, Wellens & Godenne, Brussel, [1943], p. 89.
341 Ibid., pp. 82–83.

Na het cafébezoek trok Swolfs naar het NLT met pianobegeleider Alphonse Cluytens. Ze werden er ontvangen door de directeurs en dirigent:

> De heren [Jef] Judels en Tokkie zaten in het kantoor van hun directeur te praten met Edward Keurvels, de dirigent. Ze ontvingen me onmiddellijk. Ik overhandigde hen het manuscript van Prinses Zonneschijn. Keurvels opende zenuwachtig het pakje, beweerde dat het slecht rook, dat het papier vuil was, dat de muziek ongetwijfeld mooi zou zijn, maar dat ze slecht gepresenteerd was en op sommige plaatsen bijna onleesbaar.
> – 'Geen inbinding, de pagina's volgen elkaar niet op, ik wed dat er veel correcties zullen moeten gemaakt worden; we zullen weer tijd verliezen.'
> – 'En stinken!' zei Keurvels, terwijl hij zijn neus dichtkneep. 'Het ruikt naar koeienstront, naar schapenpoten, naar een verwilderde giraf.'
> Tokkie had het lef te antwoorden:
> – '*Jij* bent het die naar een menagerie ruikt, vermits je net terugkomt van de repetitie van het orkest van de Zoo.'
> – 'Maar enfin,' ging Keurvels verder, 'ik kan de zang- en pianopartij niet vinden; wij hebben niemand in Antwerpen die in staat is zo'n partituur te lezen en er een begeleiding uit te halen.'
> Ik herinnerde mij dat Gilson mij had verteld dat hij geen tijd had gehad om een zang- en klavierreductie te maken.
> – 'Dit belooft leuk te worden,' kondigde de dirigent aan. 'Stuur alles maar terug naar Gilson en laat hem zijn materiaal in orde brengen.'
> Judels kwam tussenbeide: 'Helemaal niet! Helemaal niet. We sturen niets terug. We zouden het risico lopen de *Prinses* of Gilson nooit meer te zien en we zouden slecht scoren bij Pol de Mont, wiens gedicht niet over het hoofd mag gezien worden en wiens persoonlijke invloed aanzienlijk is.' [Pol de Mont was van 1896 tot 1900 voorzitter van het beschermcomité van het NLT en had in die hoedanigheid invloed op het artistieke beleid aldaar.]
> – 'In dat geval,' antwoordde Keurvels, die zijn muts al bij zijn hoofd hield, 'hoef jij maar de repetities te begeleiden en de artiesten hun partijen aan te leren. Ik heb geen tijd en kan dit niet doen.'[342]

Eens de partituur was doorgespeeld, ontdekte men de bron van de nare geur:

> Cluytens speelde drie uur zonder zijn hoofd ook maar een moment op te richten. Toen hij het laatste akkoord aansloeg en de partituur dichtdeed, viel een stuk Brusselse *pottekees* op zijn vermoeide handen. Dit restant van ons smakelijke feestmaal in het Île-des-Mouches was in de partituur beland en had haar gebalsemd, hierbij het hele directeursbureau verpestend.[343]

342 Ibid., pp. 84–85.
343 Ibid., pp. 87.

Bayreuther minnezangen en slaapliederen

Net als De Monts sprookjeslibretto *Rijndwergen*, dat in het 'Duitsch Rijnland in de 12e eeuw' is gesitueerd, speelt *Prinses Zonneschijn* zich af in een onbestemde, 'Germaansche voortijd' – of zoals Paul Grosfils het parafraseerde: 'in de middeleeuwen van blonde spinsters en koene ridders, in de bleke en delicate sfeer van Burne-Jones [Edward, prerafaëlitisch schilder, 1833-1898].'[344] De op Duitsland gerichte artistieke koers van het NLT en De Monts pangermanisme zijn hier niet vreemd aan. Al uit zijn vroege, aan Conscience toegewijde dichtbundel *Rijzende sterren* (1879) blijkt hoezeer De Mont, net als Benoit en vele strijdmakkers met hem, in een Vlaanderen geloofde dat als Nederfrankisch gebied deel uitmaakte van een Germaanse wereld met één en dezelfde mythologie:

> Zoo er ergens eene rijke bronne van poëzie – eene onuitputtelijke bijna! – te vinden is, dan zijn het wel de dichterlike middeleeuwen, zoo dikwijls en door zoovelen veroordeeld, en zoo slecht gekend en begrepen. [...] Men heeft maar in den geest zich een dier oude gothieke burchten voor oogen te stellen, met zijn blauwe puntige torekens, met zijne krijschende valbruggen, waar de stoet der jonkers en edelvrouwen over rent... of waar, 's avonds in den schemerenden zilverschijn der sterren, de verdwaalde minnesinger – Walter van der Vogelweyde misschien – met trage stemme komt zingen van *de drij koningskinderen* of van *het daghet in den Oosten*, in de hope van naast het gezellige breede heerdvuur, bij eene welgevolde drinkschale, te mogen uitrusten van zijne reize door vlakke velden en diepe, donkere wouden, langs droomende vijvers en klaterende beken![345]

De optredens van de Skjalden in het tweede en derde bedrijf van de *Prinses* vormen de muziektheatrale realisaties van deze fantasiewereld. De Mont vond het warme water hiervoor zeker niet uit. Gezangen als het 'Ho! hoïho, hoïho, ho!' in het tweede bedrijf spelen tekstueel leentjebuur bij een matrozenkoor ('Hojohe! Hallojo!') uit de al eerder genoemde *Fliegende Holländer* van Wagner, wiens stem doorheen de hele opera weergalmt.[346]

De Mont werd in zijn adoratie voor de meester van Bayreuth voorafgegaan door een andere vaandeldrager van de Vlaamse beweging, zijn oude vriend (en latere rivaal) Albrecht Rodenbach. Al in 1873 bezocht de Roeselaarse dichter een voorstelling van *Tannhäuser* in de Munt en pende hierover zijn indrukken neer.[347] Toen De Mont enkele

---

344 GROSFILS (Paul), La Musique en Belgique: le groupe flamand, in: *Le Mercure musical*, vol. 1, N° 6, 1905, p. 260.

345 DE MONT (Pol), Rijzende sterren. De Meester, Roeselare, 1879, pp. 18–19. Deze bundel evoceert de figuren Gudrun, Hettel, Freyer, de Vikingen, Sigurd en Alfsol.

346 Onder meer Denijs Dille maakte die associatie in een aantekening op p. 141 van de klavierpartituur in Brussel, Koninklijke Bibliotheek, B-Br Dille III 2/7.

347 VANLANDSCHOOT (Romain), Albrecht Rodenbach, Lannoo, Tielt, 2002, p. 427.

jaren later zelf naar de Munt trok om er *Lohengrin* te aanschouwen, noteerde hij in een mementoboekje enkele ideeën over het ideale muziekdrama. Hierin verbond hij Wagner met de culturele missie van Rodenbach en hemzelf:

> Opera = bastaardgenre. Muziekdrama, zooals Wagner dat verstaat, ook wel bastaardgenre, doch het overeenkomstelijke daarin herleid tot den kleinsten mogelijken omvang. De zang zelf is geen gewone, zuivere zang, maar een geïdealiseerd spreken. Wij moeten muziekdramen dichten, en toonzetten, geene opera's. Van Wagner kunnen wij veel leren, vooral wij Vlamingen. Wij moeten zijn voorbeeld navolgen en onze tooneelkunst nationaal maken door de keus van de onderwerpen. Dan zullen wij eindelijk ook onze eigen landstreken in de theaterschermen zien gebruikt worden en niet conventionele gemeenplaatsen van decors gelijk dat nu is. Ik geloof dat Rodenbach, die reeds zijn Gudrun dichtte en die zulke schoone plans gereed heeft, geroepen is om dit te doen.[348]

Maar zijn vroegtijdige overlijden (juni 1880) belette de Roeselaarse dichter om een Vlaams muziekdrama te scheppen. Waarop De Mont deze nobele missie op zich nam, met *Rijndwergen* en *Meivuur* als tastbare resultaten. Het is echter met *Prinses Zonneschijn* dat hij de lang gekoesterde droom van een Vlaams muziekdrama vervulde.

Deze opera is op dermate veel vlakken schatplichtig aan Wagner dat we soms te maken lijken hebben met een montage van Duitse precedenten. Walpra lijkt bijwijlen een reïncarnatie van Kundry, terwijl Tjalda als 'reine dwaas' herinnert aan de titelheld van *Parsifal*. Joseph Ryelandt associeerde het witte hert dan weer met de transformatie van Lohengrin in witte zwaan, ook al ontleende De Mont het aan Jan van Droogenbroeck (zie hoger).[349]

Opvallend daarenboven zijn de vele allusies op Wagners settings. Rodenbach had hier veel aandacht voor toen hij *Tannhäuser* zag: hij raakte betoverd door het 'Sängerhalle'-decor van het tweede bedrijf, dat hij minutieus beschreef.[350] De Mont lijkt zijn *Lohengrin*-epifanie te hebben verwerkt in de setting voor het eerste bedrijf van de *Prinses,* die hij inspireerde op het tweede bedrijf van *Lohengrin,* inclusief zijn *Kemenate,* poort en toren. Wagner beschrijft dit decor als volgt:

---

348 Geciteerd uit WAUTERS (Karel), Op. Cit., pp. 260–261. De Monts gedachten over opera kristalliseerden zich twintig jaar later uit in DE MONT (Pol), Muziekdrama of zangspel, in: Inleiding tot de poëzie: schets van een moderne poëtiek, Wolters, Groningen, 1898, p. 266. Rodenbachs *Gudrun* behaalde in 1878 (slechts) een eervolle vermelding op de Antwerpse toneelwedstrijd en werd pas uitgegeven in 1882. In 1896 regisseerde De Mont de eerste, gecoupeerde opvoering. Zijn leven lang hield hij Rodenbachs tekeningen bij voor de toneelschikking; deze worden thans in het Letterenhuis bewaard.

349 RYELANDT (Joseph), Prinses Zonneschijn de P. Gilson au Théâtre de la Monnaie, in: *Durendal*, vol. 11, 1905, p. 670.

350 WAUTERS (Karel), Op. Cit., p. 199. Over dit decor en zijn makers, zie FORMENT (Bruno), Droomlanders: tovenaars van het geschilderde toneeldecor, Davidsfonds/CEMPER, Antwerpen, 2021, pp. 46–51.

> In der Burg von Antwerpen. In der Mitte des Hintergrundes der Balas (Ritterwohnung), die Kemenate (Frauenwohnung) im Vordergrunde links; rechts im Vordergrunde die Pforte des Münsters; ebenda im Hintergrunde das Thurmthor.

De Mont werkte het voorschrift uit met allerhande details, die hij bijspijkerde tussen de eerste en definitieve editie:

> Herfst. Binnenplein van een vroeg-middeleeuwsch burgslot – romaansch van stijl. Achtergrond: een niet te hooge gekanteelde vestingmuur, waarop een schildwacht [hoornblazer] op en neer wandelt en waarboven toppen van dennen en linden uitwaaien. Wat naar rechts de groote slotpoort met opgehaald hekken, en, boven op het torenvormige dak, een hoornblazer. Door de openstaande poort ziet men een beukenlaan in najaarsdos, zacht, opglooiend naar het achtergrondgordijn; aan 't einde van deze dreef, buiten den vestingmuur en daarboven uit, een heuvel, bewassen met berken en abeelen. Tusschen het gras groote kollebloemen, vlamrood. Links, voorplan, de *kemenate* [kemenade], met, vóór den ingang, een arduinen stoep; rechts de ridderzaal, met, vóór de deur, een kleine hal en daarboven een blazoen: een volle roos van keel [*i.e.*, rood] op azuren veld. Tusschen het perron vóór de *kemenade* en den kanteelmuur [de ridderzaal] een looverhuisje, begroeid met wilden wijngaard en rozen en late, heel hoog geschoten zonnebloemen [een oude, breedgekruinde boom, waaronder een bank]. Bij 't opgaan van het voorhangsel zitten zes- en evenveel naaimeisjes, alle met doorvlochten geelblond haar, links op het voorplan, in halven kring, vóór het perron, dit den rug toekeerend.

Net als Rodenbach was De Mont gefascineerd door Wagners ensceneringskunst en de tot de verbeelding sprekende settings van zijn opera's. Of dat De Mont tot een 'oppervlakkigere' Wagneriaan maakt, laten wij in het midden bij gebrek aan een vergelijkbaar libretto van Rodenbach.[351]

Dat Gilson evengoed *le culte de Wagner* beleed, is genoegzaam bekend.[352] Gilson kwam echter iets later in contact met het Wagneriaanse muziekdrama dan Rodenbach en De Mont: meer precies in januari 1883, toen Gilson in de Munt de *Ring* aanschouwde in de rondreizende productie van Angelo Neumann.[353] In augustus 1892 trok hij naar de Bayreuth Festspiele om er Wagner in volle glorie te bewonderen.[354]

351 WAUTERS (Karel), Op. Cit., was die mening toegedaan, zie pp. 260, 262 en 265.
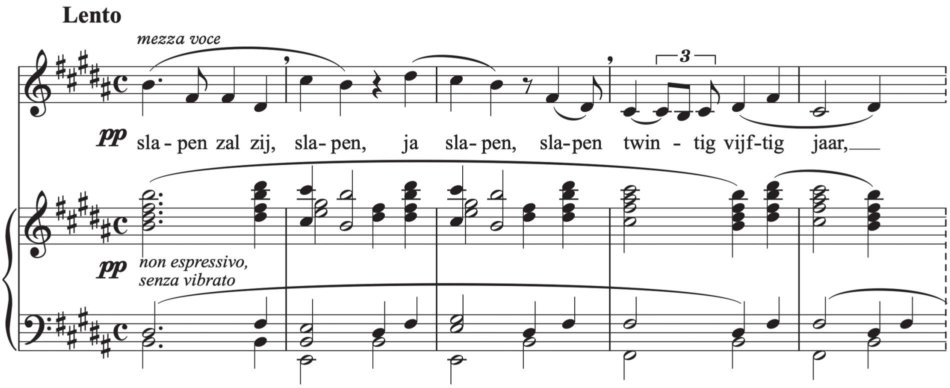
352 GILSON (Paul), Notes de musique et souvenirs, Editions Ignis, Brussel, 1942, p. 195.

353 Gilson blikt terug op deze openbaring in HADERMANN (Jan), Paul Gilson zeventig jaar oud: terugblik op een kunstenaarsleven, in: *Het Laatste Nieuws*, 12 juni 1935. Neumanns reizende *Ring*, die gebruik maakte van de originele kostuums en decors van 1876, maakte in mei 1882 haar debuut in het Londense Her Majesty's Theatre. Tussen september 1882 en juni 1883 ging ze op tournee. Gilson had een goede connectie in de Munt dankzij zijn neven en decorschilders Armand en Amédée Lynen, zie GILSON (Paul), Op. Cit., pp. 48–49.

354 BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 37.

Gilsons Wagnerisme is evenwel eclectisch. Wegens zijn even zo grote enthousiasme voor de Belgisch-Franse school van César Franck en de Russische Vijf koos hij ervoor bepaalde wagneriaanse technieken te adopteren, al dan niet te negeren. De *unendliche Melodie* was bijvoorbeeld niet aan hem besteed. Gilson werkte liever met beknopte harmonisch-contrapuntische cellen, die hij op gesofisticeerde wijze met elkaar combineerde en orkestraal uitwerkte.

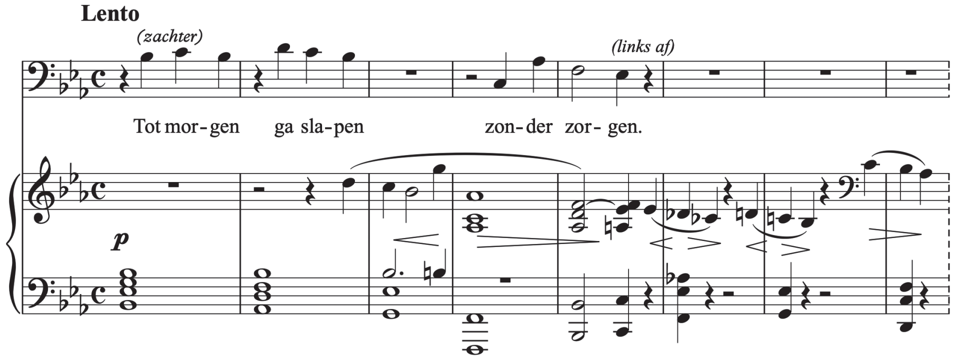
Neem nu het 'Slaap'-leidmotief, dat doorheen de opera verscheidene keren de kop opsteekt. We horen het voor het eerst in de zesde en laatste scène van het eerste bedrijf, na de confrontatie tussen Walpra en Koning Ajoboud. 'Plechtig, onwederroepelijk, als om een orakel te verkondigen' (*Repetiteur*) voorspelt de toverkol het nakende lot van de prinses. Dalende secundes (dis"-cis"-b') karakteriseren de gezongen melodie en de akkoordische strijkersbegeleiding:



FIGUUR 4: Klavieruittreksel, eerste bedrijf, scène 6: Walpra.
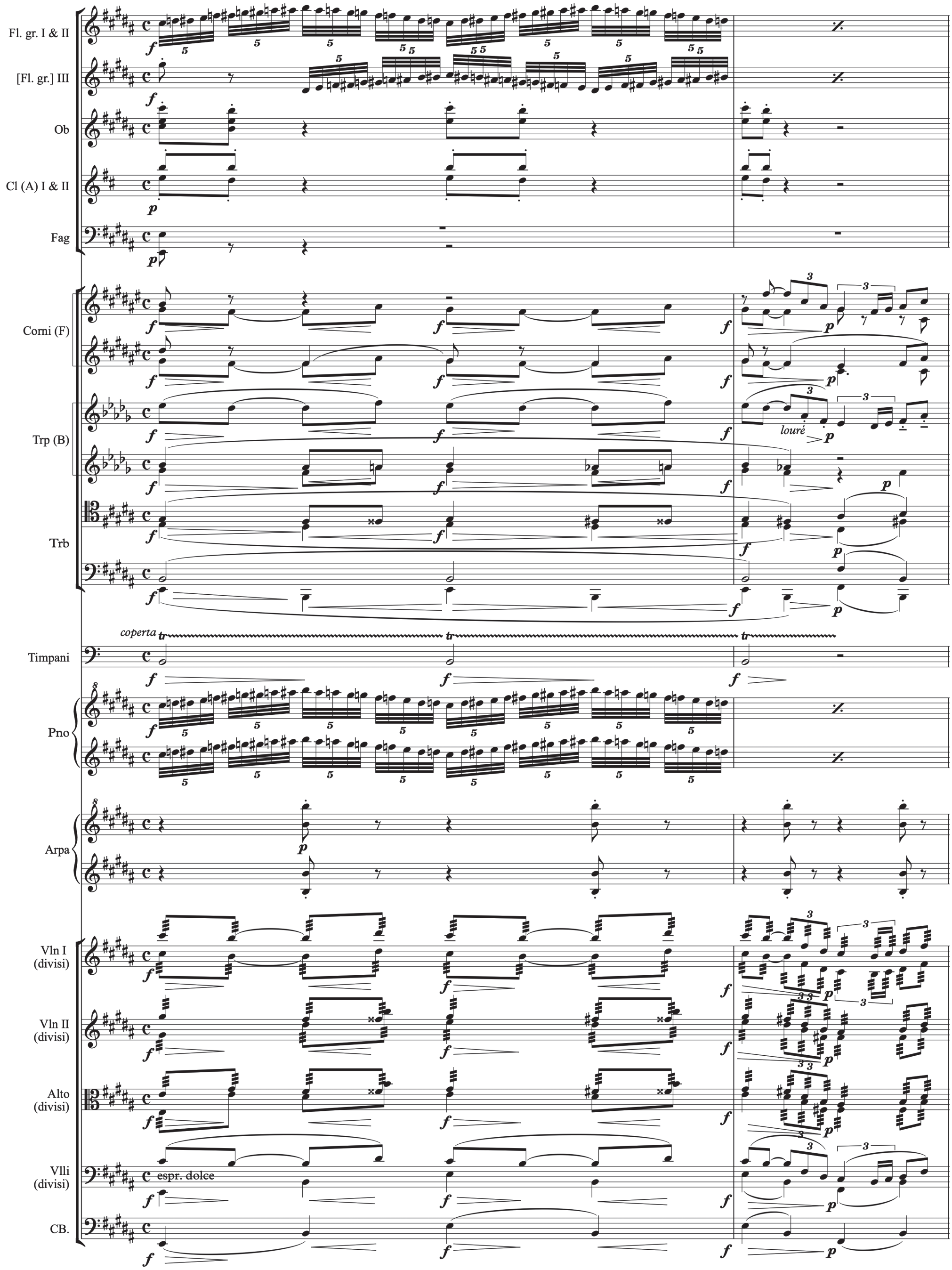
Een identiek motief weerklinkt in het vierde toneel van *Winternachtsdroom*, de eenakter van Gilsons leerling en vriend August de Boeck, meer bepaald op het moment dat de Vriezeman Prinses Zonnestraal aanmaant te gaan slapen. Hoewel De Boeck een stuk verder gaat op harmonisch vlak lijkt een hommage aan Gilsons eerder gecomponeerde muziek niet uitgesloten:[355]

[355] Naar: DE BOECK (August), Winternachtsdroom. Zangspel in een bedrijf en twee tafereelen, Breitkopf & Härtel, Leipzig, s.d., pp. 44–45.



FIGUUR 5: August De Boeck: klavieruittreksel *Winternachtsdroom*, vierde toneel.

Duikt het motief geïsoleerd op bij De Boeck, dan ondergaat het talloze verwerkingen in de *Prinses*. Bijzonder indrukwekkend is de Tristaneske transformatie van het materiaal in de betoveringsscène aan het eind van de eerste akte. Het motief gaat dan een huwelijk aan met razende chromatische ladders om rondstuivende bladeren, huilende wind, opschietende papavers, de spin en sneeuwvlokken te evoceren:

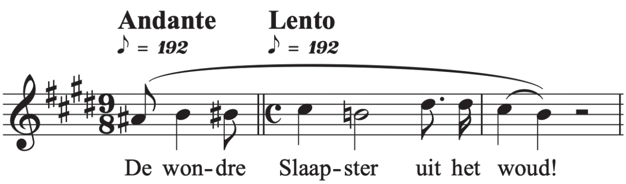


FIGUUR 6: Orkespartituur, eerste bedrijf, scène 6: orkestraal interludium.

Arthur Meulemans haalde deze episode aan als sprekende illustratie van Gilsons symfonische kunde.[356] Voor Lodewijk Ontrop, violist in het orkest van het NLT, behoorde ze tot

> het stoutste en tooverachtigste wat in symphonische muziek is voortgebracht. Men kan zich hier als 't ware geen rekenschap meer geven van de opgewekte gewaarwordingen; 't zijn al kleuren, zoo men wil, – kleuren opwarrelend als bladeren in den wind of uitspattend als een regen van schitterende vonken: een eindeloos spel van orkestgeluiden met rond de muzikale hoofdgedachte een wonderbare kaleidoscopische wisseling van opflikkerende en wegflitsende klanken.[357]

Reminiscenties aan het slaapmotief weerklinken doorheen de drie daaropvolgende bedrijven. Zo bijvoorbeeld in de doorwrochte monoloog van Walpra in de openingsscène van de tweede akte, op de woorden 'slaapt, slaapt, slaapt het slot mijns vijands, | slaapt den looden slaap der dooden. | Slapen doet het, slapen moet het, slapen zal het jaar bij jaren…' In het derde bedrijf horen we het nadat de Skjalden zich in het gras hebben neergevlijd en een dutje doen, waarop Tjalda de bosrijke omgeving contempleert en begint te dromen van zijn prinses:
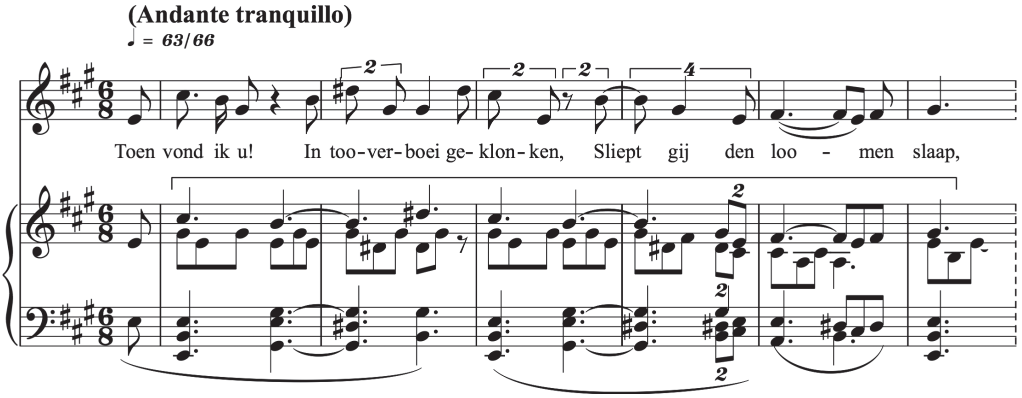


FIGUUR 7: Derde bedrijf: zangpartij Tjalda.

In het vierde bedrijf, ten slotte, verschijnt het in een licht gevarieerde, maar herkenbare gedaante wanneer Tjalda de ontdekking van Zonneschijn bezingt:

[356] MEULEMANS (Arthur), Paul Gilson, in: *Muziek-Warande*, vol. 1, N° 1, 1922, p. 4. De finale van het eerste bedrijf was een gesmaakt nummer. Op 30 augustus 1906 bijvoorbeeld dirigeerde Emiel Hullebroeck haar op het Nederlandsch Taal- en Letterkundig Congres.

[357] ONTROP (Lodewijk), Over 'Prinses Zonneschijn, in: *Vlaanderen*, vol. 1, 1903, p. 572.



FIGUUR 8: Klavieruittreksel, vierde bedrijf: Tjalda.

Uit deze voorbeelden, die we met talrijke andere leidmotieven (en hun recurrenties) zouden kunnen aanvullen, blijkt dat Gilson Wagners signatuurtechniek weliswaar creatief, maar toch voorzichtig hanteerde, met behoud van de oorspronkelijke tonaliteit (B groot) en van de melodisch-harmonische contouren van elk motief. Van doorwrochte muzikale verwerking is minder sprake, laat staan van verregaande intertekstuele associaties die het lineaire tijdsverloop herstructureren; eerder vormen deze muziekdramatische herinneringen ankerpunten in een door en door lyrische partituur. In tegenstelling tot Wagner leent Gilsons orkestratie zich als illustratie van De Monts fantasie, eerder dan voor psychologische verdieping te zorgen.[358]

Meiningerkleuren

Rijk aan effecten is de *Prinses* dan weer wel. De Monts meer dan gewone gevoeligheid voor dit aspect en voor de toneelmatige realisatie van zijn drama kan slechts ten dele verklaard worden aan de hand van het Wagnerisme. In dit kader moet ook zijn belangstelling voor de beeldende kunsten worden genoemd: zijn vriendschap met Émile Claus (aan wie hij een gedicht in *Iris* opdroeg), zijn talrijke kunstkritieken in *De Toekomst* en *De Vlaamsche school*, de boeken *Vlaamsche schilders der negentiende eeuw* (1901) en *Koppen en busten: aanteekeningen over de kunstbeweging van dezen tijd* (1903), of zijn conservatorschap van het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (1904-19).

358 Zie bijvoorbeeld J. Hrs. in *Volk en staat*, 3 oktober 1938: 'Hoewel [Gilson] gebruik heeft gemaakt van het leidmotief, doet [*Prinses Zonneschijn*] niet Wagneriaansch aan, want het is overwegend lyrisch van aard en de zangstem behoudt er haar melodische leiding.' RYELANDT (Joseph), Op. Cit., p. 671, vond Gilsons 'polyphonie' evenwel 'très chargée, sans lourdeur aucune, mais peut-être trop chargée quand même', met een orkest dat de stem verdronk.

Bovenal putte De Mont inspiratie uit het podiumwerk van de Meininger. In april 1888 deed de legendarische toneelgroep rond Georg II, hertog van Saksen-Meiningen, de KNS aan met voorstellingen van Shakespeare en Schiller. De Meininger belichaamden het Wagneriaanse ideaal van het *Gesamtkunstwerk* en konden prat gaan op een harmonisch ensemblespel dat zijn gelijke niet kende. De Mont bewonderde daarnaast hun streven naar 'eene historische, topographische en iconographische juistheid, die aan het ongeloofbare grenst.'[359] Tijdens Schillers *Die Jungfrau von Orleans* hadden hun pittoreske, gedetailleerde decors, hun 'kunstig schminken' en 'vernuftige keuze der sujecten' (figuranten), alsook hun 'houding, gebaren, spraak en vooral hertstocht' hem 'als bij tooverslag, in het volle leven der Middeleeuwen' getransporteerd:

> Men verbeelde zich een niet onaanzienlijk gedeelte eener middeleeuwsche stadstraat. De eigenaardige puntgevels der huizen zijn met tapijten en bloemfestoenen behangen: in *looven* en vensters krielt het van vrouwelijke en mannelijke toeschouwers, terwijl, daarbuiten, in de straat zelve, de bontgesierde menigte van burgers en dorpers, zich koutend en jubelend verdringt. Op den achtergrond verrijst, voorzien van met tapijten bedekte trappen, het hoofdportaal van eenen Gotischen tempel. Is deze aanblik op zich zelf reeds schoon, vast eenig in zijn soort wordt het tooneel, wanneer de koning, voorafgegaan van eenen stoet van priesters, ridders, hovelingen, magistraten, edelvrouwen, zich door dezen drokken volkshoop eenen weg baant. Nu blijft van de 200 à 250 personen, die zich op het tooneel bevinden, geen enkele bewegeloos: hoeden worden gezwaaid, handen opgestoken, vreugdekreten beantwoorden elkander, en een regen van bloemen valt, uit de vensters der woningen, vóór 's konings voeten.[360]

De Mont stond niet alleen in zijn enthousiasme voor de Duitse groep. In 1898 publiceerde *De Violier*, het blad van de gelijknamige Antwerpse rederijkerskamer, vertalingen van Octave Maus' recensies van de optredens van de Meininger in de Munt. Ze werden gevolgd door een artikel van Marten Rudelsheim dat al hun vernieuwingen toetste aan de scenische praktijken van het NLT. Hoewel zijn decoratief een *upgrade* kon gebruiken en het NLT dringend een eigen schouwburg verdiende met een dieper toneel, vond Rudelsheim dat de door Maus opgesomde 'punten [...] bijna alle principieel reeds op onze Nederlandsche Opera toegepast worden.' 'Nooit,' bijvoorbeeld,

[359] DE MONT (Pol), De 'Meininger Theater-Gesellschaft' te Antwerpen, in: *Losse schetsen uit de letterkundige geschiedenis van onzen tijd*, Klock, Hasselt, 1889, vol. 1, pp. 220–221.
[360] Ibid., p. 230.

> zal men [...] de artiesten buiten de lijst van het tooneel zien treden; de koren, dit voorname deel van de handeling, blijven niet onbewegelijk ter plaatse, doch voeren die bewegingen uit, welke de toestand vereischt; iets heel natuurlijk! [...] In sommige gevallen, als in Lohengrin, bvb., deed M. Keurvels de tooneelen beginnen, wanneer het doek nog niet opgetrokken was, of werden ze voortgezet, als het gordijn reeds gevallen was.[361]

De Mont emuleerde de zin van de Meininger voor gedetailleerde en scherp getimede toneelschikkingen, uitgekiende rekwisieten en decors in de vele notities die hij maakte ten behoeve van de creatie en vroegste hernemingen van zijn *Prinses*. Het lijdt geen twijfel dat de man een heel nauwgezet beeld had van hoe zijn opera er hoorde uit te zien en dat beeld ook oplegde aan regisseurs. Het ophalen van het gordijn voor de eerste akte van de *Prinses* diende bijvoorbeeld 'snel' te gebeuren om de twaalf spinsters 'vlijtig aan het werk' (*Repetiteur*) te tonen, terwijl de ouverture het draaien van de spinraderen evoceerde. Het doek mocht pas in de allerlaatste maat van de akte vallen, 'zoodra het hekken [van de poort] gevallen is, zoo mogelijk nog vóór de muziek uitgespeeld heeft' (*Repetiteur*). In de vijfde scène met de jagers preciseerde De Mont dat, in het verloop van slechts eenentwintig maten,

> Komen op *4 of 8* [*i.e.*, vanaf het vierde of achtste plan] hoornblazers, daarna, *pikeurs* met speer, en weitasch [jagerstas], en *brakken* [jachthonden], dan, *knapen*, beladen met wild. Op een berrie van wilde takken het witte hert, wit, sneeuwwit, zonder een vlek. N.B. Geen hedendaagsche weitasschen. Minstens een half dozijn honden, verschillende soort, maar jachthonden. Op een berrie van wilde takken *het witte hert*, *wit*, *sneeuwwit*, *zonder een vlek*. De jagers versterken met de knechten koor deze in achterplan. Eindelijk, de Koning, *te paard*. Op 't oogenblik, dat Ajoboud onder de poort verschijnt, houdt hij even stil, en ziet hoe heel zijn gevolg zich op een dubbele rij vóór hem schaart. De torenwachter hijscht intusschen de vlag: groen met een gouden everkop in 't midden, en niet al [onleesbaar]. Dan rijdt de Koning, door allen toegejuicht, binnen, terwijl twee edelknapen het nogal zware, groote paard bij den toom houden. Geen magere schimmel a.u.b.! Zorgen voor een zeer dekoratieven everkop. De grootste zorg dient besteed te worden aan het witte hert. Het moet een jong dier zijn ... (*Repetiteur*)

In de derde scène mochten de boerenkinderen niet eender welke bloemen schenken aan Zonneschijn. Bij voorkeur waren het 'heul- of kollebloemen' – klaprozen, de bloemsoort die zou uitgroeien tot een symbool van de Eerste Wereldoorlog en die De Mont al in zijn *Rijzende sterren* bezingt – en 'madelieven en een enkele roos b.v.' (*Repetiteur*). Zijn instructies aan de KVO in 1918 gingen nog een stap verder:

---

[361] RUDELSHEIM (Marten), De Meiningers en de tooneelschikking bij ons, in: *De Violier*, 1898, vol. 4, N° 18, p. 84.

> Er mogen alleen geboden worden[:] klapperrozen, dus kollebloemen, de *coquelicots* [grote klaprozen], eglantierenroosjes (dus *wilde*, *kleine* roosjes), korenbloemen, en *zonnebloemen*, zoo mogelijk met nogal langeren steel, en eindelijk *gele* hulstbloemen (*fleur de houx*). Zijn ergens *gemaakte* bloemen van die soorten te krijgen??? Het is ook niet noodig dat er een *overvloed* van die bloemen zij![362]

In het geval regisseur Fé Derickx geen papieren klaprozen in huis had, mocht hij die gerust bij De Mont komen ophalen: ‘Zij zijn wel wat onfrisch, maar er zou misschien, met wat moeite van een kundige vrouwenhand, nog partij uit te trekken zijn.’ Terwijl de prinses de kleinste knaap omhelst, doet één van de meisjes teken naar twee spin- of naaimeisjes die in de kemenade verdwijnen om mandjes met lekkers te halen: ‘allerlei gebak van zeer naïeven vorm: schaapjes, wolven, paarden, krekels enz.’ De geoogste vruchten in de daaropvolgende scène waren evenmin lukraak gekozen: het waren appelen, druiven en peren in ‘groote zilverschotels’ (*Repetiteur*). ‘In ’t laatste toneel,’ schreef hij in 1918 of 1921, ‘zouden werkelijk vroege lentebloemen, liefst *wilde*, moeten benuttigd worden, bv. *sneeuwballen*, zooals men die noemt. De papavers mogen er *verslenst* uitzien, op voorwaarde dat zij nog *dekoratief* werken.’[363]

Met zijn scenische vereisten vond De Mont aansluiting bij het decadentisme, de literaire fin de siècle-strekking die uit *Weltschmerz* haar toevlucht zocht tot estheticisme, een verregaande zucht naar onbezoedelde schoonheid. Bij De Mont leidde dit streven tot (over)gevoeligheid voor details, en met name voor kleuren in bepaalde combinaties. Zo maande hij de KVO-regisseurs aan dat er ‘geen groen gekleede naast hevig roode’ figuranten mochten verschijnen; ‘[o]ok niet *geel* naast rood. Zooveel mogelijk schrille, hevige kleurtegenstellingen van de *costumiers* verbieden.’[364]

Zouden deze kleuren een symbolische lading met zich meegedragen hebben? Het hele libretto barst alvast van de kleuraanwijzingen. Het blazoen van de ridderzaal in het eerste bedrijf toont bijvoorbeeld een ‘volle roos van keel [verticale arcering] op azuren veld.’ In het libretto van 1896 had de setting nog een grasveld met ‘groote kollebloemen, vlamrood,’ maar dit verdween uit de beschrijving, allicht omdat de kinderen uiteindelijk met ‘klapperrozen rood als vier [vuur]’ komen opdraven. De zes spin- en naaimeisjes hebben ‘doorvlochten geelblond haar … blonder dan vlas.’[365] Zoals de meisjes, en met hen andere Vlaamse theaterheldinnen (onder wie Rodenbachs Gudrun), heeft Zonneschijn ‘lang, heel lang los neervallend zonnegouden haar’ en zingt in de tweede scène over het vlas dat blond is ‘als ’t blonde tarwegoud, | blond als de zonnelach, die geelt door ’t wieglend hout…’. In de legende van het vlas heeft de

362 Antwerpen, Letterenhuis, M 762, brief dd. 9 oktober 1918.

363 Moet zijn: Ibid., ongedateerde brief.

364 Ibidem.

365 De Mont benadrukte dit kenmerk in zijn notities bij de heropvoering van 1918: ‘De spinsters en naaisters moeten alle *blond* zijn. Er waren vele *zwarte* gister. Het haar *anders* vlechten’. Antwerpen, Letterenhuis, M 762/H.

Prinses het over de 'blauwe kroon' (bloemen) die het jonge, bloeiende gewas draagt. Daartegenover hoort het hert sneeuwwit te zijn als symbool van Tjalda's onschuld, en wordt Zonneschijn door Walpra in de zesde scène beschreven als 'Frisch | als 't witte bloempje van het waterlisch, | blond als de gouden zonneschijn | en – als uw ziele zo zwart – zoo rein!' De vlag die de torenwachter hijst, hoort dan weer 'groen' te zijn, 'met een gouden everkop in 't midden' (*Repetiteur*), net als de 'smaragdgroene spin' en het 'groenachtig-witten lichtschijn van een winternacht bij volle maan.' De oprijzende papaverbloemen zijn 'rood' en 'mauve'. Het tweede bedrijf preciseert dat Tjalda 'blond' is, terwijl een Skjald Zonneschijn als volgt karakteriseert: 'Haar oog was als de blauwe bron, haar lokkenkleur als 't goud der zon, haar wangje bloosde als appels blozen, haar mondje had den geur der rozen.'

Bepaalde kleuren dienden via de belichting te worden gesuggereerd. In de openingsscène van het eerste bedrijf valt bijvoorbeeld een '[g]oudglans' gedurende 'een kort oogenblik over het tooneel', terwijl de heuvel in een 'flauwe roze schijn' baadt. Hoewel De Mont geen indrukken naliet over de geavanceerde belichtingstechnieken van de Meininger lijkt hij hen in het achterhoofd gehad te hebben tijdens het concipiëren van de lichtregie. In de vierde en vijfde scène van het eerste bedrijf dient de avond op een heel specifieke manier in te vallen: 'Dit is uiterst gewichtig', geeft de *Repetiteur* aan, '[m]en moet de roodgouden schemer niet alleen op toren en kanteelen, maar ook op de fon[d]-gordijn [achterdoek] zien vallen en groeien. Kon men de zonneschijn toonen, *dalend*, heel groot op het achterdoek, ça *serait parfait*!' (*Repetiteur*). Het tempo van de lichttransitie was cruciaal: 'De hemel moet werkelijk *avondkleur* aannemen tegen dat de jagers komen. Dat moet gebeuren bij een heel rijken zonsondergang, die echter *verzwakken* moet, om, als Walpra komt, geheel op te houden en zoo *het donker worden* [...] als Walpra gaat *tooveren*, voor te bereiden, dat zou heel mooi zijn.'[366] Voor de slaapscène werden de toneelmeesters aangemaand om

> zorg te dragen, [...] de lichteffekten zoo gradueel mogelijk op elkander [te laten] volgen. Het oog van den toeschouwer moet zonder ophouden worden beziggehouden. Terwijl Walpra zingt, mag het reeds begonnen effekt behouden blijven, onveranderd voortduren. Zoodra zij echter zwijgt, moet de belangstelling van het publiek worden opgewekt door een nieuw effekt. Natuurlijk moeten al deze effekten, evengoed dat van de vallende sneeuw als alle andere, in harmonieus verband zijn tot de muziek en den woordtekst. (*Repetiteur*)

Opklaren doet het dan weer aan het begin van de tweede akte, nadat Walpra de runen heeft bezworen: 'Het begint te dagen. Een flauwe roze schijn valt over den heuvel en over Tjalda [...] Goudglans valt nu een kort oogenblik over het tooneel, ook over haar...'. Als Walpra woedend het toneel verlaat, wordt het 'donker, wind, weerlicht.

366 Antwerpen, Letterenhuis, M 762: instructies aan de Vlaamse Opera, s.d. (1918 of 1921).

Het tooneel wordt allengs weeder heller. Men hoort, in de lucht, het krassen van nieuwe scharen eenden en zwanen.' Verderop: 'Het zwerk wordt dunner; de wolken witachtig, zeldzamer. Het wordt van lieverlede helder op het tooneel. (Tot het einde van het bedrijf toe moet het licht aldoor fijner en klaarder worden).' Eens de Skjalden en Tjalda van het toneel zijn verdwenen, moet 'het geheele tooneel [...] als in lentelicht' baden. Enzovoort, enzovoort. Elk visueel detail werd grondig doordacht door De Mont en moet een verbluffend samenspel gecreëerd hebben met Gilsons kleurrijke en gedetailleerde muziek.

Het passende plaatje?

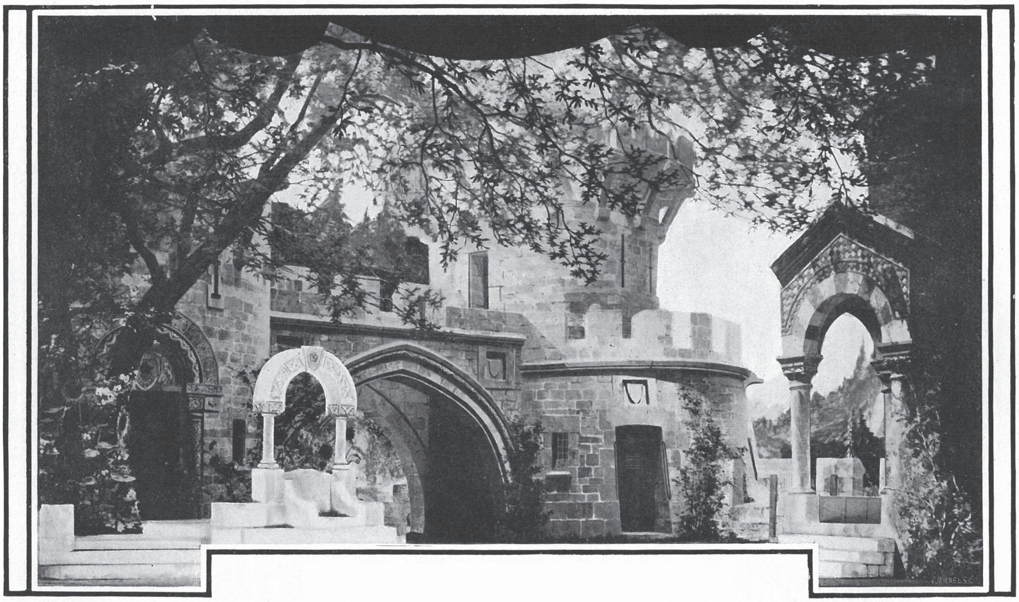
In tegenstelling tot Rodenbach, die uitstekend overweg kon met potlood en pen, was De Mont niet de allerbeste tekenaar. Zijn bewaard gebleven decorschetsen voor de *Prinses* zijn picturaal-technisch ondermaats, aandoenlijk naïef en niet in het minst toneelmatig: eerder dan decorontwerpen zijn het grondplannen voor de fictieve ruimtes waarin het verhaal zich afspeelt.[367] In eerste instantie ging De Mont voor de decors te rade bij een medelid van kunstkring De Scalden, meer bepaald bij Edmond van Offel, die als kunstschilder en graficus zijn strepen had verdiend en in opdracht van De Mont had gewerkt.[368] Van Offels gebrek aan vertrouwdheid met het theater noodzaakte het NLT om uiteindelijk KNS-huisdecorateurs Léon Célos en Barthélémy Bernier, en de firma Reyns te vragen zich over decoratief, respectievelijk kostumering, te ontfermen. De iconografische sporen hiervan zijn uitgewist, waardoor het onmogelijk is zich ervan te vergewissen of de door Henry Engelen geregisseerde oerproductie uit 1903 beantwoordde aan de wensen van De Mont en Gilson, dan wel compromissen zocht tussen artistieke droom en economische realiteit (lees: gebruik van bestaande decors en kostuums).

Meer geluk hebben we met betrekking tot de Franstalige creatie van de *Prinses* in de Munt (1905) en de herneming in de nagelnieuwe KVO (1907). Op 9 september 1905 zag Brussel *Princesse Rayon de Soleil* ter gelegenheid van de vijfenzeventigste verjaardag van de Belgische onafhankelijkheid. Marcel Lefèvre bezorgde de vertaling.[369] Was

[367] Antwerpen, Letterenhuis, M 762/I: de ontwerpen bleken onvindbaar bij ons laatste bezoek op 5 mei 2021, maar zijn gedigitaliseerd, zie https://anet.be/record/opaclhobj/tg:lhtk:4014/N, https://anet.be/record/opaclhobj/tg:lhtk:4015/N en https://anet.be/record/opaclhobj/tg:lhtk:4013/N (laatst geconsulteerd op 6 oktober 2022).

[368] Van Offel illustreerde De Monts *Een zoete sproke van drie vrome Brabantsche maagdekens en van de zoete Vrouwe Maria* (1898), *De Amman van Antwerpen* (1903) en *Zoo vertellen de Vlamingen* (1903).

[369] Maurice 'Marcel' Lefèvre (1863–1941) was een Brusselse chansonnier en componist die naam had gemaakt in het Parijse cabaret Le Chat Noir. B-Bc, Fonds Paul Gilson, no. 6081, bewaart correcties in Gilsons hand van Lefèvres vertaling, naast stapels vocale partijen met aangepaste Franse tekst. Onder planknummer 24500 vindt men er een brochure met Franse prozavertaling 'faite pour permettre aux personnes ne connaissant pas le flamand de 'suivre' le texte chanté à la représentation.'



FIGUUR 9: Albert Dubosqs 'Les jardins du château de Rayon de Soleil' (Munt, Brussel, 1905). Uiterst rechts herkennen we een hergebruikt decorstuk dat oorspronkelijk voor Chaussons *Le Roi Arthus* (1903) werd gemaakt. Anonieme foto in *Musica*. Orpheus Instituut, Gent.

Gilsons *La Captive* in 1902 stiefmoederlijk behandeld, dan zetten intendanten Maurice Kufferath en Guillaume Guidé deze keer hun beste beentje voor om Gilsons werk te doen slagen. Topdirigent Sylvain Dupuis leidde de orkestrale gelederen, Charles De Beer regisseerde en Albert Dubosq schilderde een deels nieuw, deels uit oudere stukken samengesteld decoratief.[370] Slechts één zanger uit de oorspronkelijke NLT-productie, Eerste Skjald Hector Dognies, zong mee in de nieuwe enscenering.

Van de Muntproductie overleven een foto van de decoropstelling voor het eerste bedrijf (figuur 9) en maquettedelen van de hand van Dubosq.[371] Naast een mix van romaanse en gotische kasteelelementen bemerken we de 'oude, breedgekruinde boom' die De Mont aan de herziene tekst van 1902 toevoegde. Het loof hiervan fungeerde als een fries (hangende boord), dat de toneeltechnieken en lichten bovenaan de scène

---

[370] De Beers innovatieve regies komen aan bod in FORMENT (Bruno), Refashioning Carmen at the Théâtre de la Monnaie, 1902, in: LANGHAM SMITH (Richard) en ROWDEN (Clair) (eds.), *Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage*, Cambridge University Press, 2020, pp. 80–93. Dubosqs belang als operadecorateur staat centraal in FORMENT (Bruno), In kleur en op ware grootte: de operadecors van Albert Dubosq, in: MAES (Francis) en DE VOLDER (Piet) (eds.), Opera: achter de schermen van de emotie, Lannoo Campus, Leuven, 2011, pp. 228–249.

[371] De maquette werd door de auteur in 2021 geïdentificeerd in de Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine van Grenoble. Op gronden van conservatie kon zij hier nog niet worden gereproduceerd.

maskeerde en de transformatie van herfst in winter verbeeldde.[372] Een asymmetrische, schuine inplanting van de decorstukken versterkte het trompe-l'oeil van plastische driedimensionaliteit. Fraai geprofileerde grondstukken (lage zetstukken) en een cyclorama (concaaf fonddoek) van de open hemel creëerden een diorama-achtige illusie van architectuur midden de open natuur.

Dat de Antwerpse herneming van 1907 met de nodige pracht en praal gepaard zou gaan, stond in de sterren geschreven. Toen, op 17 oktober 1907, de KVO zijn deuren opende, was De Mont één van de genodigde sprekers. De archieven leren ons dat Dubosq nieuwe schermen ontwierp. De maquettes daarvan legde hij voor aan De Mont en Gilson tijdens een vergadering ten kantore van Alexis Van Mechelen, stadsbouwmeester en architect van de KVO.[373] Op die bewuste ontmoeting, op zaterdagmiddag 26 augustus 1907, tekenden naast de scheppers van *Prinses Zonneschijn* ook cultuurschepen Frans Van Kuyck, regisseur Henry Engelen en directeurs Jef Judels en Bernard Tokkie present. Pas nadat Dubosq er het stadsbestuur en de directeurs van had overtuigd dat zijn decors ook voor andere opera's konden dienen, werden zijn ontwerpen goedgekeurd.[374]

Voor het eerste bedrijf, alsook voor de eerste akte van *Lohengrin*, herzag Dubosq zijn ontwerp voor de Munt (figuur 10). In plaats van de boomstam *côté jardin* (links voor de toeschouwer) te plaatsen, werd een meer generieke *arbre isolé* pal in het midden van de scène voorzien – een typisch decorstuk dat ook elders voorkwam.[375] De Mont stoorde zich aan die plaatsing, die het doorzicht door de slotpoort belemmerde.[376] Niettemin werd het decor door recensenten bewierookt.[377]

---

372 Seizoensmatige verschuivingen in het toneelbeeld waren niet nieuw: het Wartburgdal in *Tannhäuser* verscheen bijvoorbeeld in een lenteversie (eerste bedrijf, tweede tafereel) en een herfstige gedaante (derde bedrijf).

373 Antwerpen, FelixArchief, 480#3795, brief dd. 19 augustus 1907 van Prosper Verheyden, secretaris van de Toneelraad, aan Alexis Van Mechelen. Programma's uit 1907 duiden per vergissing nog Célos i.p.v. Dubosq aan als maker van de 'Nieuwe schermen'.

374 Ibid., brief dd. 12 november 1907 van Dubosq aan Van Mechelen.

375 Zie bijvoorbeeld FORMENT (Bruno), Zwanenzang van een illusie: de historische toneeldecors van de Schouwburg Kortrijk, KGOKK, Kortrijk, 2016, platen 9.9 en 14.12-13.

376 Antwerpen, Letterenhuis, M 762 H: 'De boom. Deze verbergt *nu*, zóó als hij *gemaakt* werd, den burgslot-ingang bijna geheel. Dit zou moeten anders worden. Is het deel dekor, waar de *ingang* in is, niet anders te plaatsen, te verschuiven, zoo dat de poort er 't doorzicht meer zichtbaar worde? Ik vrees, dat dit *niet* zal kunnen'. (Brief aan Fé Derickx, 9 oktober 1918); 'Het dekor is ondoelmatig gemaakt. De regie, die daar niet de geringste schuld aan heeft, lijdt er zelf het meest last van. *De boom* moest meer naar links toe (naar links, van uit de zaal gezien) worden opgesteld; *de slotpoort* moest meer naar rechts worden aangebracht, zoodat men van in de zaal er in door kan zien'.

377 Zie bijvoorbeeld H., Vlaamsche Opera. Prinses Zonneschijn, in: *Het Nederlandsch tooneel*, 28 december 1907: 'Het dekormagazijn van onze Vlaamsche Opera wordt werkelijk waardig van de eerste schouwburgen der wereld. We mogen gerust gelooven, dat men te Bayreuth zelf en in de Groote Opera te Parijs niets mooier, niets kompleeter bezit dan wat de heer Dubosq voor 'Prinses Zonneschijn' aan ons Lyrisch Tooneel geleverd heeft. Verder dan in dien burg voor het eerste bedrijf, welke, na den sneeuwstorm onder een donzen vacht bedolven ligt, en verdwijnt onder wild gewas en spinnewebben in het laatste, kan men op het tooneel de illusie der werkelijkheid niet meer drijven.'



FIGUUR 10: Dubosqs 'Binnenzicht eener vestiging' (KVO, Antwerpen, 1907) kostte 7806 Belgische frank en deed tevens dienst in het eerste bedrijf van *Lohengrin*. Foto van L. Jacqmain, 1909. FelixArchief, Antwerpen.

Bracht de setting van het eerste bedrijf een hommage aan *Lohengrin,* dan ademde het 'Mastbosch' van het tweede bedrijf (figuur 11) de setting voor het derde bedrijf van Wagners *Parsifal*. Beide taferelen spelen zich bij dag en dauw af ('Frühester Morgen' versus ''s Morgens, heel vroeg, even vóór het krieken'), zij het in de winter bij De Mont en in de lente bij Wagner. Beide situeren een 'uiterst primitieve hut' ('eine schlichte Einsiedlerhütte' bij Wagner) in een open plaats in een woud, dat 'woest en somber' is bij De Mont en eerder 'Frei' en 'anmütigend' bij Wagner.

Het 'Germaansch berglandschap' voor het derde bedrijf (figuur 12) en de (op Wagners *Parsifal* gebaseerde?) *Verwandlungsszene* tijdens het moment dat Tjalda de toverformule uitspreekt en het koningsslot verschijnt, deed dermate Wagneriaans aan dat De Mont in zijn *Repetiteur* verzocht dat de 'wonderburcht [...] *niet* op de Wartburg [*Tannhäuser*] mag gelijken'. De opmerking was niet uit de lucht gegrepen: Dubosqs bosschermen werden vanaf 1908 daadwerkelijk in *Tannhäuser* hergebruikt! Het eerder generieke decor kon De Mont niet bekoren. Nog in 1918 drukte hij zijn spijt uit over het feit

> dat de heele tooneeldekoratie van dit gedeelte zoo weinig rekening houdt met het libretto [...] De *hil* of *heuvel*, waarop Tjalda moet gaan zitten droomen, is geheel mislukt. Het is volstrekt geen hil, – hoogstens maar een kantje! Zo krijgt men de indruk niet, dien de schrijvers hebben beoogd. Herlees a.u.b. bl[adzijde] 27 [van het libretto] en zie eens of er niets anders te doen ware.[378]

[378] Antwerpen, Letterenhuis, M 762.



FIGUUR 11: Dubosqs 'Mastbosch' (KVO, 1907) kostte de KVO 2722 frank, maar de hut van Walpra (rechts op de foto) beviel De Mont geenszins: 'Met hut is een primitieve Germaansche woning bedoeld! Niet zulk een nest in stroo!' Foto van Jacqmain, 1909. FelixArchief.



FIGUUR 12: Dubosqs 'Bosch' (KVO, 1907) kostte 6724 frank. Het werd ter hoogte van het derde plan afgesloten door een 'doorschijnend boschdoek', met meteen daarachter een 'zwartdoek' dat bij de transformatie werd opgetrokken, om op het vierde plan een (hier onzichtbaar) 'achterdoek met kasteel' te openbaren. Foto van Jacqmain, 1909. FelixArchief.

Voor het vierde bedrijf diende het decor van de eerste akte ingrijpend te worden gewijzigd, wat met het nodige gestommel achter het gordijn gepaard ging:

> Over den gekanteelden ringmuur, hier en daar half zoek onder een weelde van klimopranken en bij plaatsen met wild kruid en mos begroeid, reiken, ver, machtige, nu knoppende takken van woudboomen. Rond de slapende prinses en de spinsters wiegelen, heel hoog, groote papavers. Over het lichaam der schoone Slaapster heen zijn klimopranken gegroeid, en juist boven het hoofd, waarvan het lange haar golvend neerhangt tot den bodem, zweeft, in een heel groot web, nog steeds de reusachtige, groenglimmende spin. Op de vensterriggels en tusschen de steenen der stoep schiet het wilde gras welig op. 't Is volle lentezonneschijn. Een lange lichtbalk valt uit de richting van de slotpoort over de Prinses. [...] De poort is nog dicht en begroeid met klimop en wijngaard. (Libretto)

Jammer genoeg beschikken we voor dit toneelbeeld uitsluitend over een schimmige, in een krant gepubliceerde tekening van de versie voor de Munt uit 1905. Op wat klimop en slapende hovelingen na valt weinig op te maken uit dit beeld.[379]

Uit het voorgaande mag blijken dat *Prinses Zonneschijn* noch muzikaal, noch scenisch makkelijk op te voeren was. Gebruik makend van zijn autoriteit liet De Mont geen kans onbenut om afwijkingen van zijn instructies te disciplineren. Of dat Gilsons opera voordeel opleverde, bekijken we in de volgende sectie, waarin we de receptie tussen 1907 en 1983 belichten.

Weerklank

De periode onmiddellijk volgend op de creatie tot aan de Eerste Wereldoorlog brachten voorspoed voor librettist en componist, en met name in Antwerpen. In 1904 schopte De Mont het tot conservator van het Museum voor Schone Kunsten, terwijl Gilson van Jan Blockx een bijbaan aangeboden kreeg als docent harmonie aan het Koninklijk Conservatorium. Als blijk van vertrouwen in Gilsons kunde als operacomponist creëerde het NLT op 15 oktober 1904 zijn lang voltooide *Zeevolk*, zoals we reeds eerder vermeldden.

In 1905 ging het crescendo voor de *Prinses*, met twee nieuwe edities van het Nederlandse libretto bij Lodewijk Opdebeek, de uitgave van de Nederlands-Franse klavierpartituur bij Oertel en de eerder vermelde productie in de Munt. Dat Gilson intussen een bekende Belg was geworden, bewijst zijn verschijning als personage in een

---

379 *Le Petit Bleu du Matin*, 10 september 1905, p.2.

Brussels eindejaarsspektakel, de *Walhalla-revue*.[380] In de Munt verdween de *Prinses* echter geruisloos van het repertoire; hernemingen in de Franstalige wereld hebben waarschijnlijk nooit plaatsgevonden.

Veel duurzamer was de loopbaan van de *Prinses* in thuisstad Antwerpen. De vernieuwde KVO-productie uit 1907 werd ‘op veelvuldige aanvragen’ (*dixit* een affiche) vanaf 23 oktober 1910 hernomen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog, meer bepaald in november 1917, vond een reeks opvoeringen plaats in het Hippodroompaleis onder de regie van Henry Engelen. Even leek het er zelfs op dat de bezetter de opera zou omarmen en naar Duitsland exporteren. In 1913 betaalde De Mont honderd frank aan Alfred Ruhemann om zijn tekst te vertalen, maar de verhoopte *Prinzessin Sonnenschein* zou nooit voltooid geraken.[381]

Meer geluk had de *Prinses* op 10 oktober 1918, toen ze in de KVO als seizoensopener mocht fungeren. Uit De Monts correspondentie blijkt dat hij de handen vol had om bestuurder Henry Fontaine en regisseur Fé Derickx te overtuigen ‘dat de vertooning getrouw *de overlevering* volge, die destijds, toen het spel voor ’t allereerst met *Swolfs* als *Tjalda* en met Mw *Judels* als *Zonneschijn* werd gegeven, door mij ingevoerd werde.’[382] Voortdurend bemoeide De Mont zich met de regie (figuur 13). Zelfs nadat de première had plaatsgevonden, op 13 oktober 1918, stuurde hij de KVO acht pagina’s met suggesties. In een periode van nakende vrede bracht de *Prinses* een boodschap van hoop. Zelfs het door velen verguisde slot, waarin Walpra eerst Ajoboud en daarna zichzelf neersteekt, kreeg een nieuwe connotatie:

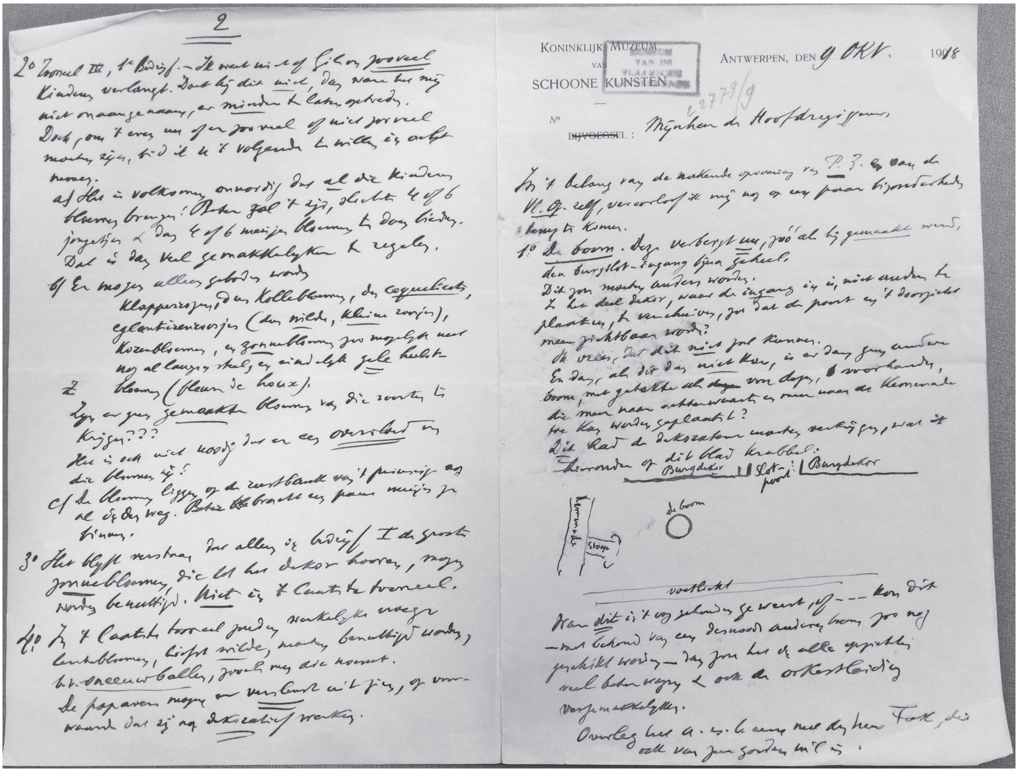
> Licht! Lente! Liefde! dat is het herboren Leven uit Duisternis, Winter en Haat; dat is de opstanding, de nieuwe kracht, de triomf van de Zonne, van de eeuwige Schoonheid! Door wraaklustigen, blinden haat (Walpra, de Winter), als een andere afbeelding van het antieke Fatum, wordt Zij (Zonneschijn, de Lente) tot aan de donkere boorden van den peilloozen Nacht medegesleept, zooals wel eens Kora, Persephena [*recte* Persephone], Proserpina. Hij alleen, de onbewuste (Tjalda, de Zomer) die wacht den dagenden dag en het tooverwoord, dat verlossing brengt, zal vinden in het onstuimig kloppen van het hart, zal met hoogen moed en sterk in het plotse, heilige weten, Haar redden. En uit een wereld van wreedheid zal een gelouterd, reiner, beter leven geboren worden met een lach van Weelde, en een jubel van Vrede![383]

[380] Luc Malpertuis schreef de tekst en Louis Frémaux arrangeerde de muziek van deze revue, die liefst 115 keer werd gespeeld in het Olympiatheater. Blockx en Gilson verschijnen kort in de derde scène, zie Malpertuis’ autograaf in Brussel, Koninklijke Bibliotheek, B-Br, Ms. II 6765.

[381] STYNEN (Ludo), Op. Cit., p. 245. Volgens *Volk en staat*, 23 juli 1941 zou de Opera van Keulen in 1941 nog een Duitstalige opvoering hebben gepland, maar deze lijkt nooit te hebben plaatsgevonden.

[382] Antwerpen, Letterenhuis, M 762, brief dd. 31 augustus 1918.

[383] *Vlaamsch leven: zelfstandig Vlaamsch geïllustreerd weekblad*, 1918, vol. 4, N°3, p. 35.



FIGUUR 13: instructies van Pol de Mont aan Fé Derickx voor de KVO-opvoering van 1918. Letterenhuis.

Grote 'jubel' bracht de Wapenstilstand niet voor de bedenkers van de *Prinses*, of toch niet in de periode die daar meteen op volgde. Gilsons waarnemende functie als directeur van het Antwerpse Conservatorium tijdens de bezetting resulteerde in drie jaar schorsing als muziekinspecteur en ontslag uit de Koninklijke Academie.[384] De Mont kreeg er in de Franstalige pers van langs als activist, werd als MSK-conservator op pensioen gesteld en verhuisde tijdelijk naar Den Haag.

Lang duurden de banvloeken niet. Al in 1919 keerde De Mont terug naar Antwerpen om er de hoofdredactie waar te nemen van *De Schelde*. In 1921 kwam Gilson opnieuw in de gratie van het muzikale establishment. In november van dat jaar hernam de KVO de *Prinses* onder de directie van Julius Schrey en de regie van Fé Derickx. De Mont volgde de totstandkoming opnieuw met argusogen, maar drukte daags na de première zowaar zijn tevredenheid uit in een dankbrief aan Henry Fontaine.[385] Ook de pers was enthousiast. In een uitgebreide bespreking riep *De Standaard* de *Prinses*

384 Muntintendant Maurice Kufferath was één van Gilsons aanklagers, zie BRENTA (Gaston), Op. Cit., p. 74; MADDENS (Jan), Paul Gilson, in: *Vlaanderen*, vol. 15, 1966, p. 382.

385 Antwerpen, Letterenhuis, M 762. Onder meer de 'gradueele stijging van het licht' in het tweede bedrijf (cf. supra) had Gilson en De Mont 'aangenaam verrast'.

uit tot ‘hoofdwerk onzer nationale operaliteratuur’ en prees de frisheid van de opera: ‘Er waaien u uit dit werk aromen van liefelijkheid tegen, zoo echt en verkwikkend als bloemengeur in vroege lente. Een weefsel van verrukkelijke geluiden ligt over het sprookje verspreid, waaruit de poëzie zich loswerkt als een jonge zon, die ’t nieuwe leven koesterend zoent.’ Omdat de productie uit 1907 al enkele keren was vertoond, leek Gilsons partituur steeds meer het bestaansrecht uit te maken van de opera:

> Het orkest is thans het auditief tooneel geworden, dat uitkomst biedt aan een realisme, welke buiten het bereik ligt van woord en gebaar, en waarvoor het visueel tooneel geen hulpmiddelen beschikbaar heeft. […] fijn lyrisme van jeugd en liefde, omrankt door ’t broosdoorschijnend loover van gulden klanken en bevende geluiden.[386]

In 1922 bereikte Gilsons populariteit een hoogtepunt. *Muziek-Warande* wijdde haar allereerste nummer aan de componist, ‘het hoofd der huidige muziek-expressie in Vlaanderen, – wat hij feitelijk ook is voor heel het land.’[387] Ook De Mont kreeg de wind opnieuw in de zeilen. Voor de viering van zijn vijfenzestigste verjaardag werd een feestcomité in het leven geroepen, waarin Gilson eerst zetelde maar uiteindelijk weer ontslag nam, nadat de Franstalige pers het evenement als *antibelge* en *bochophile* had afgeschilderd.[388] Een gewaarschuwd man… Het ideologische gekissebis hield de KVO er geenszins van om op 16 september 1923, onder het nieuwe intendantschap van Derickx en Tokkie, een nieuwe reeks voorstellingen te starten, met Betty Dasnoy in de titelrol. Twee jaar later, ter ere van Gilsons zestigste verjaardag, vond nog een reeks plaats, met galavertoningen op 15 en 26 november 1925.

Stilaan trad er echter metaalmoeheid op. In 1927 noteerden Maurits Sabbe, Lode Monteyne en Hendrik Coopman dat ‘[d]e literaire waarde van de teksten van Pol de Mont’ niet kon ‘worden ontkend. Doch zij schijnt de ontplooiing van de onontbeerlijke scenische hoedanigheden in den weg te hebben gestaan. Slechts ‘Prinses Zonneschijn’ kan een flink, doch lang niet weergaloos tooneelwerk worden geheeten.’[389] Ook muzikaal begon de opera slijtage te vertonen. Toen Hendrik Diels in 1928 uittreksels van de

386 *De Standaard*, 8 november 1921.

387 MEULEMANS (Arthur), Op. Cit., p. 3.

388 Antwerpen, Letterenhuis, G 399, bewaart een kaartje van Gilson aan De Mont dd. 25 april 1922 met ideeën over het voorzitterschap van het comité: ‘Lieve Meester, | Wat mij zeer aangenaam is, dat is dat U mij trouw blijft een [sic] niet vergeet. Dat doet me meer plezier als de rest, waar ik niet aan houd. Het bestuur van het C[omité] moet in de handen komen van iemand die wat jonger is dan ik … een [Jef] Van Hoof b.v. is de man… Maar!! ‘… [I]l faut un mathématicien, c’est un danseur qui le sera.’ Ik ben het spel beu. Pouah!!!’ Hetzelfde fonds bevat Gilsons ontslagbrief aan voorzitter Jozef Muls, dd. 6 juli 1922: ‘De betooging Pol de Mont die enkel de Meester moet vieren als dichter en geleerde kunstenaar, is nu aanzien als antipatriotieke manifestatie – waaraan de [activistische] houding van P. de Mont tijdens de oorlog niet vreemd blijft. In deze omstandigheden ben ik verplicht mijn ontslag te geven van lid van het Comiteit der betooging.’

389 SABBE (Maurits), MONTEYNE (Lode) en COOPMAN (Hendrik), Het Vlaamsch tooneel, Colassin, Brussel, 1927, pp. 330–331.

partituur publiceerde in een fraai geïllustreerd themanummer van *Vlaamsche muziek: een muziekuitgave voor iedereen* (waarover ook Flor Alpaerts en Maurits Sabbe zich ontfermden), bedankte onze componist ietwat bitsig voor de eer om het muzikale arrangeerwerk op zich te nemen:

> De tijd ontbreekt me ongelukk[iglij]k voor zelf de bewerking te maken van Pr[inses] Z[onneschijn]. [...] Doch, het ware me aangenaam zijn bewerking te herzien vóór het gegraveerd wordt. De voorwaarden zijn fel gering en niet heel van evenwicht, gezien dat voor *1 woord* van Pol de M[on]t ten minsten *50 noten* door mij geschreven zijn!!! (*100* zou juister zijn.) U sprak eerst van 15%, nu valt het tot 9%. Dat is oprecht niet de moeite voor de zaak te beginnen.[390]

In 1930, toen de *Prinses* nogmaals de KVO aandeed, nam Gilson De Monts taak over als scenisch supervisor en maande dirigent Renaat Veremans aan om 'goede voorbereiding' te maken van de opera,

> welk iets wat vergeten is. Menigmaal vroeg [ik] aan Uwe collega's eenige wijzig[inge]n te maken in de partituur. Ze beloofden het, – en deeden niets! Ik zal u de lijst geven van die veranderingen (3 of 4, niet meer) en, was het soms te veel werk voor u van ze in de partijen aan te duiden ben ik bereid het zelf te doen op een dag dat we zullen aanduiden. Eindelijk, vragen we U, de Mont en ik, van aan de regie te zeggen dat: 1mo het einde van het bedrijf I niet *zóo* donker moet zijn; Walpra moet immer in 't oog blijven; de maneschijn is soms ook weggebleven!! 2do Het 2de bedrijf ook is te gedurig donker. De dag moet *allengs* beginne van af Walpra de Runen leest, of dicht herbij. Enfin, al dat laat te wenschen, ik zeg het nog: het stuk is wat vergeten en de mise-en-scène is zonder zorg gedaan; in 1904 [*recte* 1903] ging het zoo uitstekend goed, en met minder dan ¼ [van de] mogelijkheden dan nu. De waarheid is, dat men van gedacht is dat het *zoo goed genoeg is*. De vertolking en het succes van het werk liggen daar toch aan gebonden: aan de zorg dat men aan het tooneel geeft.[391]

De Monts overlijden, op 29 juni 1931, behielp de zaak geenszins. Drie dagen voordien had Gilson hem nog een kaartje gezonden om er hem op te attenderen dat het Brusselse Radio-Orkest de *Prinses* zou spelen: 'Zaterdag – morgen – ten 20 H. uitvoering (in het Vlaamsch) van *Prinses Zonneschijn*. Had u soms lust… of goesting voor het aan de vrienden aan te kondigen? Alles goed? Wat is het lang geleên dat ik u nog heb gezien!'[392]

---

390 Zie hierover Gilsons briefkaart aan redacteur Alfred Van Deuren dd. 28 november 1927. Antwerpen, Letterenhuis, G 399. Tevens opvallend in dit kader is dat Gilson met geen woord rept over de opera in zijn postuum uitgegeven *Notes de musique et souvenirs* (1942).

391 Antwerpen, Letterenhuis, G 399: briefkaart dd. 27 januari 1930.

392 Antwerpen, Letterenhuis, G 399.



FIGUUR 14: het slottafereel in de KVO, 1942, met deels nieuwe decors van Lode Ivo (architectuur), deels oud materiaal van Dubosq (boom met gebladerte). Koninklijk Conservatorium Antwerpen, Fonds Berthe Van Hyffte.

De opkomende radio en het flamingantisme van de jaren 1930-40 deden de belangstelling in de *Prinses* nog even opflakkeren. Op 1 oktober 1938 zond het NIR de opera live uit vanuit de KVO. Veremans leidde die avond het orkest, Schmitz 'verjongde' de regie en verhielp enkele tekortkomingen.[393] Tijdens de bezetting bleef de *Prinses* het podium houden, al had het publiek soms andere zaken aan het hoofd.[394] Nog in 1940 speelde men de productie uit 1907.[395]

Pas in 1942 werd de *Prinses* aan de KVO vernieuwd en voor de eerste keer in Gent gespeeld. KVO-huisdecorateur Lode Ivo herschilderde een deel van de schermen in een stijl die de grote lijnen van Dubosqs concept behield, maar de aanblik vereenvoudigde (figuur 14). Of Gilson deze enscenering nog gezien heeft, valt te betwijfelen: daags vóór de Gentse première, op 3 april 1942, overleed hij.

Nu zowel De Mont als Gilson waren overleden, betrad de *Prinses* het rijk der legenden, als trofee van de Vlaamse beweging. De opvoering, op 28 november 1942, in het tot Volksschouwburg herdoopte Alhambratheater van Brussel is tekenend voor de ideologische toe-eigening die haar te beurt viel. Het Alhambra werd 'voor de gelegenheid met leeuwenvlaggen' versierd. Talrijke Vlaamse en Duitse prominenten

393 J. Hrs. in *Volk en staat*, 3 oktober 1938: 'het ongeluk met den boom in I [eerste bedrijf]; het onhandig werken met de fonddoeken in III. – het blootkomen van de voetbelichting in III. – den onaamnemelijken [sic] papieren bloemenrommel in IV; – het hinderende rumoer der machinisten na I en vooral tijdens de symphonische brok tusschen III en IV. Dat alles verdwijnt bij volgende vertooningen.'

394 *Volk en staat* maakt op 31 oktober 1940 gewag van een bedroevende publieksopkomst.

395 Productiefoto's hiervan vindt men in het Fonds Edward De Decker in het Koninklijk Conservatorium van Antwerpen.

woonden de voorstelling bij. Een gelegenheidsgedicht eindigde met de voorspelling dat het Alhambra zou uitgroeien tot 'een veste voor onze volkskultuur, een tempel voor onze taal, een burcht van volkschen weerstand.'[396] Willens nillens werden De Mont en Gilson stromannen van collaborerende flaminganten en pan-germanisten.[397]

In 1965, na de oorlog en rehabilitatie van Gilson, herdacht de KVO de honderdste verjaardag van onze componist met alweer een nieuwe *Prinses*, deze keer onder de baton van Frits Celis. Als blijk van *belgitude* reisden Koning Boudewijn en Koningin Fabiola op 23 september 1965 naar Antwerpen om er de regie van Anton van de Velde en kostuums en decors van May Néama te bewonderen.[398] Was het met de steun van de uit Spanje afkomstige koningin dat de productie op 14 en 18 december 1965 op de affiches prijkte van het Gran Teatro del Liceo van Barcelona? *La princesa Rayo de Sol* werd er toen opgevoerd als een Vlaams-Belgisch voorbeeld van de culturele ontvoogdingsstrijd die ook Catalonië aan het voeren was.[399]

In 1969 onderging *Prinses Zonneschijn* nog een bewerking tot luisterspel in de BRT-reeks *De Omnibus*; onder meer Ivo Pauwels leende hiervoor zijn stem. Datzelfde jaar maakte de BRT een filmversie die op 5 november werd uitgezonden. De opname van het hoorspel is niet bewaard; van de film overleeft slechts een fragment.[400]

In 1983 viel uiteindelijk het doek over het muziekdramatische testament van Pol de Mont en Paul Gilson. De vertolkingen en mise-en-scène waren een zootje, indien we Hugo Heughebaert mogen geloven:

> Voor die ene keer dat men dan toch een Vlaamse opera op het programma plaatst, had men alles op alles moeten zetten om het beste resultaat te bereiken. Met een prutserig decor … en een versleten, fantasieloze regie […] boor je zulk werk regelrecht de grond in, zeker wanneer het koor en de meeste solisten, met uitzondering van Zeger Vandersteene, niet van het hoogste niveau zijn. De Vlaamse muziek verdient veel beter![401]

Het gouden vlas en de frisse klaprozen waren verwelkt.

---

396 STYNEN (Ludo), Op. Cit., p. 89.

397 Kenmerkend hiervoor zijn de gloeiende woorden voor de 'heerlijke legendarische opera' in POLS (André M.), Vlaamsche muziek, Wiek Op, Brugge, 1944, pp. 59–60. Nog bij leven compromitteerde Gilson zich ten aanzien van de collaboratie. In 1941 bediende hij VNV'er Willem de Meyer met een staplied voor het honderdste zangfeest van het Vlaams Nationaal Zangverbond.

398 Het VRT-archief bewaart (helaas geluidloze) journaalbeelden van dat bezoek. Een uit 1936 daterend van Néama bevindt zich in B-Ac en wordt gereproduceerd in DEWILDE (Jan), Set design by May Néama: Een aanzet tot interdisciplinaire samenwerking tussen Antwerpse kunsthogescholen, in: *FORUM+ voor Onderzoek en Kunsten – for Research and Arts*, vol. 26, N° 2, 2016, pp. 52–54.

399 'Belgas de expresión flamenca,' schreef KVO-directeur Renaat Verbruggen in het programmaboek, 'se emocionaron ante el éxito alcanzado por dicha obra nacional cerca de los melómanos de la bonita capital de Cataluña. … [L]o mejor de nuestra alma flamenca, en sus aspectos naturales de musicalidad, que es siempre el idioma universal por excelencia.' Voorts worden Gilsons 'mejores relaciones con gran número de músicos españoles' aangehaald, waaronder zijn vriendschap met Albéniz.

400 Persoonlijke communicatie van Hugo Sledsens, 8 september 2018.

401 *Ons Erfdeel*, vol. 26, 1983, p. 608.

Conclusie

Is *Prinses Zonneschijn* een vergeten meesterwerk of een overroepen artefact van de Vlaamse beweging? Zijn De Monts libretto en Gilsons partituur nog levensvatbaar in tijden waarin eigenzinnige regisseurs de operabühne beheersen, of kunnen enkel een historisch geïnformeerde heropvoering (waarbij De Monts mise-en-scène in de mate van het mogelijke, inclusief alle kleurrijke effecten, wordt gereconstrueerd) en/of een concertante uitvoering (waarbij de aandacht maximaal op Gilsons partituur komt te liggen) deze opera redden? Zou het de moeite lonen om de partituur kritisch uit te geven, al dan niet verrijkt met de talloze regieaanwijzingen van De Mont? Of laten we de vlasblonde meid beter rusten in de burchten van de vergetelheid?

Zonder antwoorden te willen bieden op deze vragen hebben we in dit essay enkele lagen omgewoeld in de rijke, gesedimenteerde bodem waarin De Mont en Gilson hun muziekdramatisch kind hebben gebaard en gekoesterd: De Monts nationalistisch geïnspireerde betrachtingen op dichterlijk en volkskundig vlak, de breed gedeelde liefde voor Wagner, maar ook de spektakelcultuur van de Belle Epoque, het flamingantisme en de collaboratie. We hebben nieuw primair bronnenmateriaal ontgonnen en doeken gelicht van de ensceneringskunst van de Meininger, De Monts estheticisme en Gilsons leidmotieftechniek. Er zijn banden ontdekt tussen woord, muziek en beeld die in eerdere analyses niet aan bod kwamen. Eén conclusie kan met zekerheid uit dit alles worden getrokken: *Prinses Zonneschijn* is een rijk, multimediaal hoofdstuk uit de Vlaamse operaliteratuur.

'Curieusement écrit, mais horriblement exécuté': Gilsons *Petite suite* in de context van de Belgische hoornschool

Jeroen Billiet & Steven Vande Moortele

Inleiding

In de loop van de lange negentiende eeuw onderging de hoorn een groot aantal transformaties op het gebied van design, gebruik, speelwijzen en repertoire.[402] Verschillende Belgische hoornisten, zoals de Brusselse hoorndocenten Jean-Désirée Artôt en Louis-Henri Merck, en de Luikse natuurhoornvirtuoos Alphonse Stenebruggen speelden in deze evoluties een voortrekkersrol.[403] Vooral vanaf 1870 evolueerden Belgische solo- en kamermuziekwerken voor hoorn naar een uitgesproken lyrische en poëtische stijl, in navolging van nieuwe associatieve klankbeelden die vanuit de

[402] EVANS (Robert), The Post-Classical Horn, in: TREVOR (Herbert) en WALLACE (John) (eds.), The Cambridge Companion to Brass Instruments, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 207–216.

[403] Dit artikel bouwt in grote mate voort op BILLIET (Jeroen), 200 Years of Belgian Horn School: A Comprehensive Study of the Horn in Belgium, 1789-1960, postgraduaatsthesis Orpheus Instituut, 2008; BILLIET (Jeroen), De 'style distingué' van Alphonse Stenebruggen. Een artistiek onderzoek naar de interpretatieve uitdieping van het romantische hoornrepertoire, in: FORUM+, 2015, vol. 22, N°3, pp. 30–41; BILLIET (Jeroen), Belgium, France and the Horn in the Romantic Era: Tradition, Influences, Similarities and Particularities, in: ALLENBACH (Daniel), VON STEIGER (Adrian) en SKAMLETZ (Martin) (eds.), Romantic Brass: Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau: Argus, Schliengen, 2016, pp. 328–339; BILLIET (Jeroen), Poetic Voices: The Horns of the Van Cauwelaert Brass Instrument Workshop in Brussels in the Ghent Royal Conservatory Historical Instrument Collection, in: *Larigot*, 2019, juni (XXIX), pp. 58–67; BILLIET (Jeroen), Brave Belgians of the Belle Epoque: A Study of The Late-Romantic Ghent Horn Playing Tradition, doctoraatsverhandeling UGent, 2021.

Duitse en Franse invloedssferen het land binnensijpelden.[404] Het hoornrepertoire maakte zich hierbij los van de lichtvoetige en vaak virtuoze *thèmes et variations*-stijl van de composities van onder meer Jean-Baptiste Arban, Jules Demersseman en de broers Distin. Deze stijl kenmerkte sinds het begin van de romantische periode het leeuwendeel van de werken voor andere koperen blaasinstrumenten. De nieuwe 'lyrische' hoornstijl werd gekarakteriseerd door een vocaal geïnspireerde 'long line solo', aangevuld met een variatie aan associaties met natuurelementen en gemoedsgesteldheden.[405] Deze *chants sans paroles* zijn nauw verwant met de zangpartijen in de romantische opera's van de tweede helft van de negentiende eeuw: men herkent ze aan de eenvoudige en melodische inslag, een eerder traditioneel harmonisch vocabularium en een focus op expressie en diepsentimentele sereniteit, waarbij elke vorm van virtuositeit uit de weg gegaan wordt.

In zijn *Nouveau traité d'instrumentation* uit 1885 beschreef François-Auguste Gevaert de hoorn als 'un instrument essentiellement poétique', lyrischer en intiemer dan andere instrumenten. 'Aucun instrument,' zo voegde hij eraan toe, 'n'agit aussi puissamment sur la fantaisie de l'auditeur'.[406] Het is in dit beeldende idioom dat een rijk repertoire aan solo- en kamermuziekwerken, geschreven voor de talrijke in België opgeleide hoornsolisten van de Belle Epoque, het levenslicht zag. Prominente Belgische componisten zoals Auguste Dupont, Hendrik Waelput en Léon Du Bois waren de eersten die omstreeks 1880 een sterke generatie spelers ruggensteunden met het schrijven van een lyrisch repertoire. De Gentse conservatoriumdirecteur Adolphe Samuel gaf een eerste aanzet met zijn dromerige *Morceau de Concours*, geschreven voor het selectie-examen voor de positie van leraar hoorn aan het Gentse conservatorium in augustus 1872.[407] Duponts *Andante Barcarolle* (1877) en Waelputs *Romance* (1879), beiden geschreven voor de eminente Brusselse hoorndocent Louis-Henri Merck, zetten de standaard voor een schrijfstijl die het Belgische hoornrepertoire voor nagenoeg een halve eeuw zou domineren.

Pas vanaf de late jaren 1930 zouden componisten als Prosper Van Eechaute, Jane Vignery en Jules Bouquet deze lyrische schrijfstijl, onder invloed van buitenlandse tendensen, omvormen tot een gematigd modernisme met sterk romantische invloeden. Dit uitte zich in een complexere harmonische en ritmische vormtaal, met behoud van de typerende 'long line solo' en een weinig virtuoze insteek.

Een buitenbeentje in deze wereld van conservatief-poëtische lyriek is Paul Gilsons driedelige *Petite Suite* voor vier hoorns. Elk van de drie delen ('Scherzo', 'Allegretto

404 In BILLIET (Jeroen), Op. Cit., pp. 89–98 beschrijft de auteur hoe het vocale idioom ingang vond in het hoornrepertoire en hoe het associatieve gebruik van de hoorn in de opera's uit de Germaanse invloedssfeer omstreeks 1870 ingang vond in het solo- en educatieve hoornrepertoire.

405 EVANS (Robert), Op. Cit., p. 211.

406 GEVAERT (François-Auguste), Nouveau traité d'instrumentation, Lemoine et Fils, Brussel/Parijs, 1885, p. 210.

407 BILLIET (Jeroen), Op. Cit., p. 168.

moderato' en 'Finale') wijkt nadrukkelijk af van de gangbare normen voor hoornrepertoire en doorbreekt daarbij het dromerig-evocatieve paradigma dat het laatnegentiende-eeuwse Belgische hoornrepertoire domineerde. De casestudy belicht de vernieuwende aspecten van Gilsons *Suite* vanuit een historische, artistieke en analytische invalshoek. We schetsen de ontstaansgeschiedenis en het historisch kader van de suite, en toetsen de compositorische eigenschappen van het werk aan de context van het Belgische hoornrepertoire uit de Belle Epoque. Afsluitend werpen we een blik op een tweede werk voor hoorn van Gilson: de *5 Préludes* uit 1914.

L'allure combative: Paul Gilsons hoornkwartet als stoorzender te midden van het Brusselse establishment

De ontstaansgeschiedenis van Gilsons *Petite Suite* is eerder onduidelijk. Het eerste deel, het 'Scherzo', werd gecreëerd te Brussel op 27 januari 1890,[408] maar de compositie dateert wellicht van 1889 – het jaar waarin Gilson ook de Prix de Rome won voor zijn cantate *Sinaï*.[409] Van het huidige tweede en derde deel of van überhaupt een 'suite' is in 1890 geen sprake: op het programma voor het concert waarop het werk werd gecreëerd, staat enkel de titel *Scherzo* vermeld. Op datzelfde concert presenteerde de componist verder wel zijn septet *Humoresque* voor fluit, hobo, hoorn, twee klarinetten en twee fagotten aan het Brusselse publiek.

De omstandigheden van de creatie zijn bijzonder omwille van verschillende redenen. Het concert werd georganiseerd door de progressieve kunstenaarsgroep 'Les XX', die werd opgericht door Octave Maus, de flamboyante Brusselse kunstcriticus die zich omstreeks die tijd fel afzette tegen de conservatieve doctrines uitgedragen door de Académie Royale des Beaux-Arts. Terwijl in de laatste decennia van de negentiende eeuw progressieve stemmen binnen de wereld van beeldende kunsten en architectuur groeiende weerklank vonden, bleef de Belgische muziekscène een uiterst behoudsgezind bastion. Gedurende de jaren 1880 was Octave Maus' publicatie *L'Art Moderne* een permanente bron geweest van kritiek tegen dat dogmatische bolwerk. Ook de jonge Gilson werd door Maus snel gerekend tot het kamp van de vernieuwers, een waardering die hij uitte door hem reeds vroeg in zijn carrière geregeld uit te nodigen voor concerten.

Ook de keuze van Gilson voor een hoornkwartet om zich op het druk bijgewoonde concert van Les XX artistiek te profileren is op zijn minst opvallend te noemen: werken voor homogeen hoornensemble waren op het einde van de negentiende eeuw

[408] *La Nation*. 1890. 'Aux XX – Première Matinée Musicale', 29 januari 1890.
[409] VERTOMMEN (Luc), Paul Gilson (1865–1942) en zijn werken voor blaasorkest, Band Press VOF, Zaventem, 2017, pp. 285–286.

allesbehalve courant.[410] Weliswaar ontwikkelden de Belgische hoornklassen – eerst in Luik, vervolgens ook in Brussel en Gent – in de loop van de negentiende eeuw een traditie van ensemblespel, maar die was nagenoeg exclusief pedagogisch van inslag. Het spelen in homogene ensembles werd als een belangrijk deelaspect van de opleiding beschouwd, waarin essentiële competenties voor orkestmusici werden getraind.[411]

Een verklaring voor Gilsons keuze voor dit ongebruikelijke concertgenre is mogelijk te vinden in de specifieke Brusselse context, waarin de hoornklas van Louis-Henri Merck een prominente rol speelde. De Brusselse situatie, met een numeriek sterke en kwalitatief hoogstaande hoornklas, creëerde kansen voor het schrijven van relatief grote ensembles.[412] Onder impuls van Merck, die zelf uit de Luikse school kwam, schreef Léon Du Bois tussen 1885 en 1892 bijvoorbeeld drie majestueuze *Grands Octuors pour 8 cors chromatiques*. Ook de Brusselse harmonieleraar Johannes Hubert Schaeken componeerde in diezelfde periode een *Quintette,* een *Sextuor* en een *Septuor.* In de twee andere belangrijke Belgische hoorncentra, Gent en Luik, waren de klassen minder groot dan in Brussel.[413] Toch bestond ook in deze tradities een uitgebreide praktijk van kwartetspel, waarvan onder meer Jules Berleurs *Andante* (1880), Joseph Ryelandts *Zomeravond* (ca. 1897) en Adolphe D'Hulsts *Invocation* (ca. 1900) illustraties zijn. Net als het repertoire voor hoorn solo was het Belgische repertoire voor hoornensemble uitgesproken lyrisch met trage, vocaal-geïnspireerde melodieën en koraal gedachte akkoordwendingen.[414]

Een belangrijke randopmerking hierbij is dat de hoorn in deze periode wel slechts van secundair belang was in de boomende blaasmuziekwereld van de vroege Belle Epoque. Tekenend is dat het instrument geen vast onderdeel uitmaakte van de initiële bezetting van Henri Séha's Fanfare Wagnérienne, het koperensemble van het Brusselse conservatorium, dat overigens zijn verdere ontwikkeling in grote mate aan

---

410 MCCULLOUGH (David M.), The Horn Quartet: An Historical Perspective, in: *The Horn Call*, April 1991, pp. 31–48 beschrijft hoe de ontwikkeling van het hoornkwartet als kamermuziekgenre in de eerste plaats in een pedagogische context plaatsvond. Door het spelen van kwartetten binnen de instrumentklassen van de negentiende-eeuwse conservatoria konden studenten op een efficiënte manier de belangrijkste competenties verwerven die vereist waren voor orkestmusici.

411 BILLIET (Jeroen), Op. Cit., pp. 203–205.

412 Mercks hoornklas (1866–1900) telde gemiddeld twaalf tot vijftien studenten, ten opzichte van gemiddeld drie tot zeven studenten in de klas van Jean Deprez aan het Gentse Koninklijk Conservatorium (1872–1902), en vijf tot acht studenten bij Toussaint Radoux (1856–1887) en Mathieu Lejeune (1887–1924) in Luik. Orkestlistings tijdens deze referentieperiodes tonen aan dat alumni van Mercks klas sterk vertegenwoordigd zijn in de hoorngroepen van (vooral) Belgische en Franse orkesten. Na 1900 verschuift dit overwicht echter wel naar de hoornklas van Gent. Zie BILLIET (Jeroen), Op. Cit., p. 178.

413 De Gentse hoornklas in de late negentiende eeuw had een gemiddelde bezetting van vier tot zeven studenten, in Luik vijf tot negen studenten (inschrijvingsregisters B-Cg en B-Cl, 1870-1900).

414 De zetting van de meeste werken voor hoornkwartet volgt in deze periode meestal ook een korale Sopraan/Alt/Tenor/Bas-structuur. Deze verschilt enigszins van de traditionele zetting van hoornpartijen in orkestverband waar hoorn 1 en 3 meestal de hoge (lyrische) solostemmen voor zich nemen, en hoorn 2 en 4 de harmonisch ondersteunende lage stemmen.

Gilson te danken heeft gehad.[415] Hoewel grote Sociétés d'Harmonie en ook de meeste militaire orkesten telkens vier hoornspelers in hun rangen telden, was het toch eerder in symfonische, opera- en kamermuziekformaties dat het instrument het beste tot zijn recht kwam.[416] Ook Merck promootte de hoorn expliciet als kamermuziekinstrument: als enige koperblaasinstrument maakte het instrument deel uit van de invloedrijke Association de Musique de Chambre pour Instruments à Vent die in 1883 in Brussel werd opgericht door sterhoboïst Guillaume Guidé, en waarvan Merck tot circa 1897 de vaste hoornist was. Het enorme niveauverschil tussen het repertoire voor hoorn en dat voor andere koperblazers uit die tijd is hoofdzakelijk te verklaren vanuit het meer elitaire imago dat het instrument had verkregen ten opzichte van de meer 'functionele' harmonie- en fanfare-instrumenten zoals de trompet of de trombone.[417] In een reactie op een concertkritiek aan de redactie van *L'Art Moderne* had Merck in 1881 geopperd dat de hoorn niet zomaar mag vergeleken worden met 'un vulgaire instrument de cuivre.'[418] Het instrument, met een eeuwenlange speeltraditie, werd op het einde van de negentiende eeuw bewust gedifferentieerd van andere blaasinstrumenten.

De bloei van de Brusselse hoornklas, en het groeiende prestige van het instrument onder Merck, is dus wellicht wat Gilson inspireerde tot het schrijven van zijn kwartet, en tot de uitvoering ervan op het concert van Les XX.[419] De toewijding aan Merck was dan ook een beproefde manier om het eigen werk in de verf te zetten.[420] Gilson schaarde zich hiermee in de lange rij van componisten die werken aan deze Brusselse hoorndocent opdroegen. Als belangrijk detail kan nog vermeld worden dat in hetzelfde jaar 1889 Gilson ook zijn *Nocturne* voor piano solo opdroeg aan Mercks dochter Louise. Dit gegeven doet vermoeden dat Gilson goede persoonlijke contacten onderhield met deze belangrijke Brusselse muzikantenfamilie. Ook koppelde hij op die manier zijn eigen naam aan die van prominente uitvoerders van zijn tijd.

---

415 VERTOMMEN (Luc), Linking Two Missing Episodes in Brass History with Future European Band Repertoire, doctoraatsverhandeling Salford University, 2011, pp. 287–290. Vertommen beschrijft de bezetting van de Fanfare Wagnérienne in de werken van Gilson. In 1894 bestond de fanfare enkel uit trompetten, trombones, tuba's en saxhoorns. In 1899 voegt Gilson vier hoorns in Es toe aan het ensemble in zijn voor de Fanfare Wagnérienne geschreven *Fackelzug*. Het is onduidelijk of hiermee 'reguliere' hoorns dan wel saxhoorns in Es-alto, die in groeiende mate ingang vonden in harmonie en fanfare, bedoeld werden. Ook de aan het conservatorium gebruikte ventielhoorn in Es kon namelijk door middel van een stembogenwissel eenvoudig in Es gestemd worden.

416 Hoornstemmen in laatnegentiende-eeuwse harmonie- en orkestmuziek zijn zelden solistisch opgevat, in tegenstelling tot het symfonische repertoire.

417 Octave Maus kenmerkte het repertoire van de koperblazers op de Brusselse examens in 1881 als 'grotesk', zie 'Instruments de Cuivre'in: *l'Art Moderne*, 26 juni 1881.

418 MERCK (L.H.), 'le Son du Cor', in: *l'Art Moderne*, juli 1881: 'Il en est de même pour les enharmoniques qui ne peuvent s'obtenir d'une manière satisfaisante avec les pistons seuls; et c'est précisément ce détail qui donne au cor un caractère tout spécial. Pour vous en convaincre, vous pouvez consulter la Méthode de cor à trois pistons, de Meyfred, qui est admirable et très complète. Du reste, la question des enharmoniques ne semble pas, selon votre critique, devoir descendre jusqu'à un vulgaire instrument de cuivre.'

419 BILLIET (Jeroen), Op. Cit., pp. 99–100.

420 GREEN (Emily H.), Dedicating Music, 1785–1850, Boydell and Brewer, Woodbridge, 2019.

Merck zelf was een van de uitvoerders op het bovenvermelde concert in januari 1890, maar beperkte zich tot Gilsons *Humoresque*, die hij uitvoerde samen met zijn collega's van de Association de Musique de Chambre pour Instruments à Vent.[421] De première van het *Scherzo* daarentegen werd verzorgd door vier gevorderde studenten uit de Brusselse hoornklas: Albéric Ruelle, Florimond Geeraerts, Théophile Mahy en François Lemal.[422] Terwijl de *Humoresque* op veel bijval kon rekenen van zowel het publiek als van de talrijk aanwezige concertcritici, bleken de meningen over het *Scherzo* minder overtuigend positief. De correspondent van *La Réforme* beschreef het werk als 'curieusement écrit, mais horriblement exécuté'.[423] *La Nation* schreef dat het uitvoeringstempo te traag was voor een scherzo, en eerder het karakter had van een andantino.[424]

Hadden de jonge, eerder onervaren hoornisten moeite met de stijl van het *Scherzo*, dat sterk afweek van het zachte lyrische repertoire dat oververtegenwoordigd was in hun opleiding? Puur technisch gezien stelt geen enkele van de partijen in Gilsons hoornkwartet buitensporige vereisten aan de hoornisten: de gebruikte tessituur, articulatie en sprongen zijn volledig in lijn met het anti-virtuoze karakter van de meeste andere Belgische hoornwerken uit die tijd. Gilson blijkt hier bijzonder goed geïnformeerd over de mogelijkheden van de 'ondankbare' drie-ventielhoorn in F – het standaardinstrument in de Brusselse school aan het einde van de negentiende eeuw. De meesten van de Belgische hoornisten in de romantische periode verkozen instrumenten van Belgische makelij, in de meeste gevallen gebouwd door de Brusselse ateliers Van Cauwelaert of Mahillon.[425] Belgische hoorns waren in die tijd eerder gericht op het kleurrijk en evocatief spelen van lyrische melodieën en leenden zich in tegenstelling tot hun Franse en Duitse concurrenten niet tot het spelen van virtuoze passages met snelle loopjes en grote intervallen. Gilson conformeerde zijn kwartet aan deze technische standaarden eerder dan ze te schoeien op de leest van het meer uitdagende internationale hoornrepertoire.

In stilistisch en expressief opzicht daarentegen staat Gilsons *Scherzo* mijlenver van wat in het laatnegentiende-eeuwse Belgische hoornrepertoire gangbaar was. Een fundamenteel verschil met het eerder vermelde repertoire van Du Bois, Schaeken, Dupont en Waelput is dat Gilson haast geen gebruik maakt van lange melodische lijnen. Het klankbeeld van Gilsons *Scherzo* is sterk ritmisch gearticuleerd, en wordt gedomineerd

---

421 'Théâtres et Beaux-Arts – Bruxelles', in: *L'Indépendance Belge*, 26 januari 1890, p. 2. MM. Anthoni, Guidé, Poncelet, Heirwegh, Merck, Leroux et Devos.

422 Mahy (1873–1951) zou in 1900 Merck opvolgen als docent aan het Brusselse Koninklijk Conservatorium; Geeraerts (1865–1948) zou in 1902 leraar worden aan het Koninklijk Vlaams Conservatorium in Antwerpen.
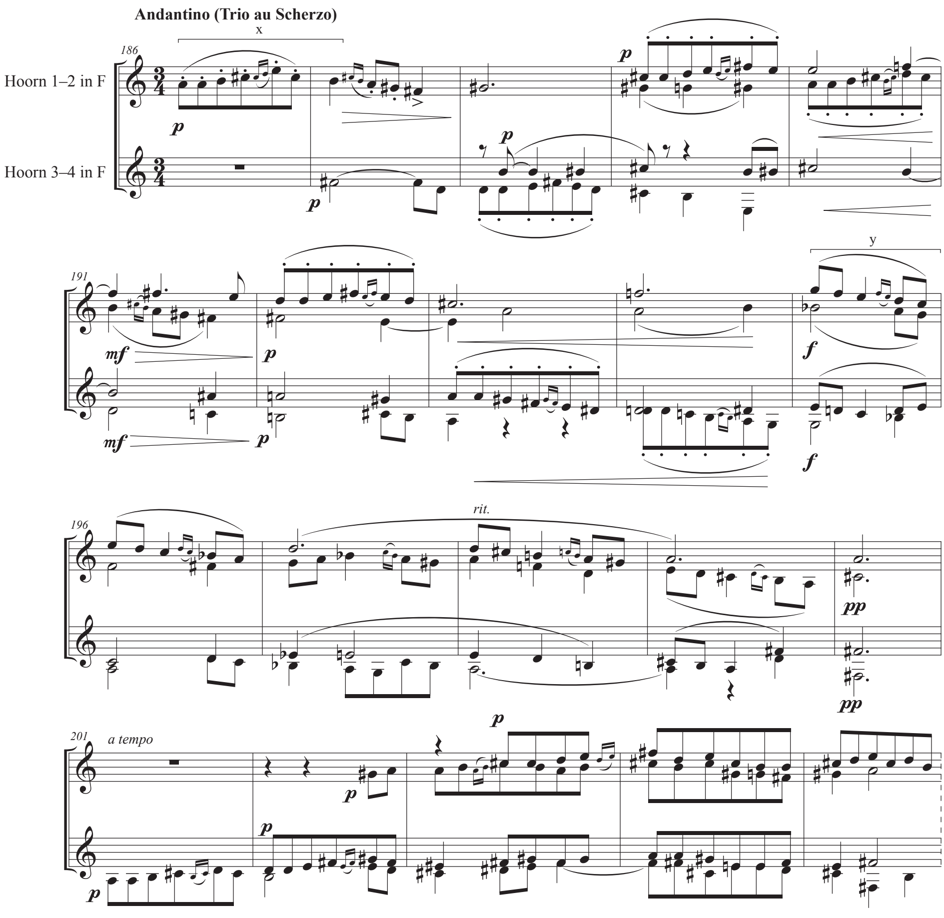
423 'Musique-Arts-Théâtre', in: *La Reforme-Organe de La Démocratie Libérale*, 29 januari 1890, p.3.

424 'Aux XX – Première Matinée Musicale', in: *La Nation*, 29 januari 1890, p.2.

425 BILLIET (Jeroen), Poetic Voices: The Horns of the Van Cauwelaert Brass Instrument Workshop in Brussels in the Ghent Royal Conservatory Historical Instrument Collection, in: *Larigot*, 2019, juni (XXIX), pp. 58–67.

door korte, signaalachtige motieven. Ten dele is dit natuurlijk eigen aan het genre van het scherzo. Maar net de keuze om een scherzo voor hoornkwartet te schrijven is veelzeggend: het is als het ware een methode om de lyrische stijl te vermijden. In ieder geval staat Gilsons genrekeuze diametraal tegenover die van zijn tijdgenoten, die met romances, nocturnes en dergelijke meer net voor genres opteren waarin de lyriek is ingebouwd.

Een sprekend voorbeeld van Gilsons haast anti-lyrische en doorgedreven motivische stijl is te horen aan het begin van het trio (figuur 1). Het basismotief (x) wordt tussen de verschillende partijen doorgegeven en is in zeven van de eerste negen maten aanwezig (aanvankelijk in originele vorm, in mm. 193-194 in inversie). Vanaf m. 195 wordt het openingsmotief afgelost door een contrasterend motief (y), dat echter op dezelfde manier behandeld wordt: het is constant aanwezig, afwisselend in hoorn 1 en 2, en het verschijnt zowel in originele vorm als in inversie. Vanaf m. 201 keert het oorspronkelijke motief terug, nu in stretto.



FIGUUR 1: Paul Gilson: *Scherzo* pour 4 Cors Chromatiques, trio.

De onmelodische thema's en de nadruk op korte motieven waren een stijlkenmerk van Gilson, zoals onder meer Guillaume Lekeu opmerkte. In een brief aan zijn moeder uit 1893 schreef deze laatste: 'La musique de Gilson repose sur des thèmes très courts; lui-même déclare chercher des formules toujours plus concises.'[426] Vele jaren later voegde Gilsons leerling Gaston Brenta daaraan toe: 'Ces formules il s'entendait comme personne à les travailler, un peu à la façon des architectes médiévaux utilisant les mêmes motifs ornementaux dans leurs édifices, et engendrant ainsi une unité de style d'une impressionnante rigueur.'[427]
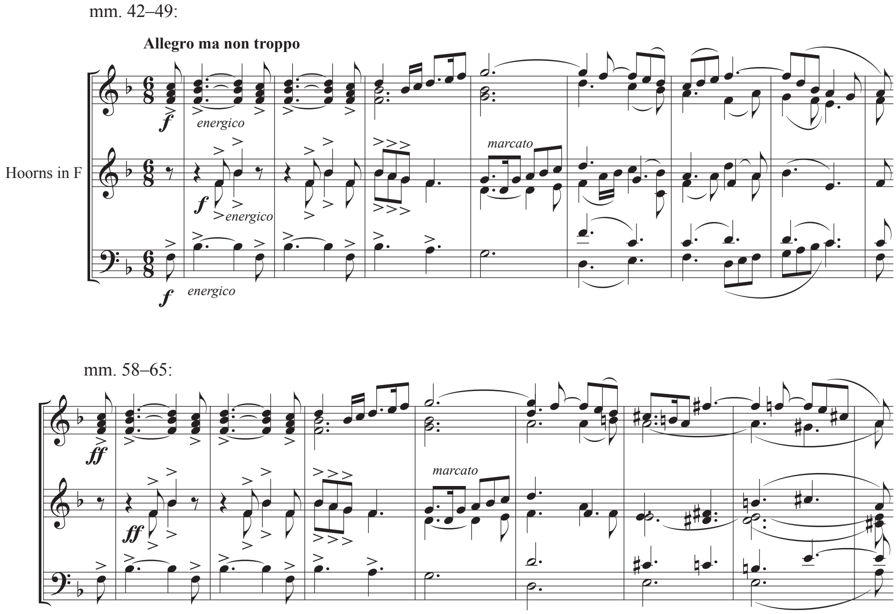
Even ongebruikelijk is het harmonisch vocabularium dat Gilson hanteert, met een combinatie van chromatiek, alteraties, dissonanten en een overdaad aan verminderde en overmatige akkoorden. Hoe verrassend de harmonische taal van Gilsons *Scherzo* moet hebben geklonken voor het Brusselse publiek (en de jonge Brusselse hoornisten) wordt duidelijk wanneer ze vergeleken wordt met die van het eerste en tweede *Grand Octuor* (respectievelijk 1885 en 1888) van Du Bois. De octetten van die laatste bekleedden een centrale positie in het Brusselse hoornrepertoire, en dienden mogelijk als rechtstreekse inspiratiebron voor Gilson. In elk geval stak Gilson later zijn persoonlijke bewondering voor Du Bois nooit onder stoelen of banken.[428]

Hieronder toont figuur 2 het begin van het hoofdthema van het 'Allegro ma non troppo' uit Du Bois' *Octuor no. 3*. Het thema bestaat uit twee delen: de openingsgeste is ritmisch en signaalachtig, de voortzetting is lyrischer en leidt naar een cadens. In zijn oorspronkelijke gedaante is het thema volledig diatonisch. Wanneer hetzelfde thema terugkeert vanaf m. 58 is het deels gechromatiseerd, met name in de voortzetting, die moduleert van si-mol naar re groot (genoteerd als fa en la groot).

[426] VERDEBOUT (Luc), Guillaume Lekeu. Correspondance. Introduction, chronologie et catalogue des œuvres, Mardaga, Luik, 1993, p. 296.
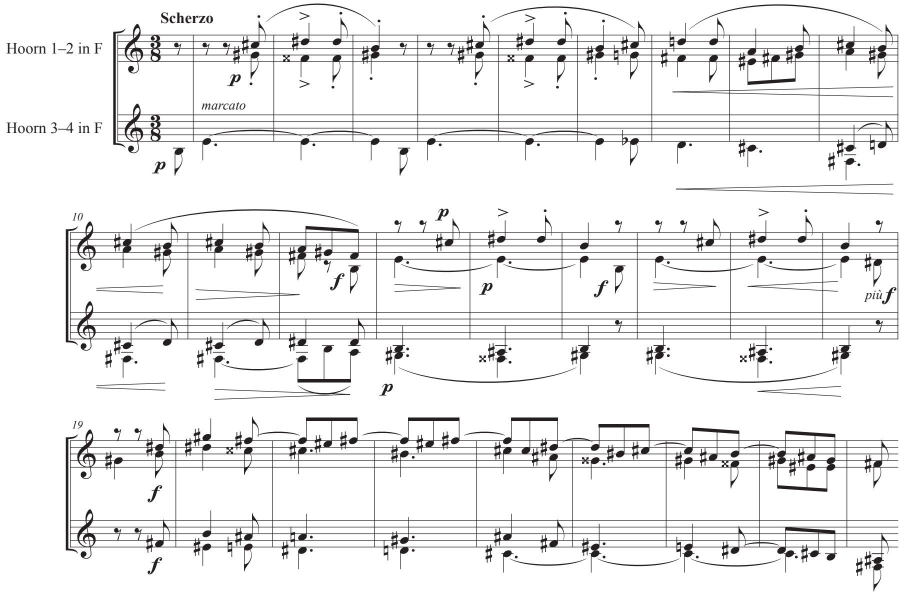
[427] BRENTA (Gaston), Paul Gilson, La Renaissance du Livre, Brussel, 1965, p. 126.

[428] 'A ceux que cela peut intéresser, je dirai que je suis de l'école bruxelloise de L. du Bois, A. De Greef, Van Dam, De Boeck [...]' (GILSON (Paul), De Belgische toondichters (vert. Marcel Boereboom), NIR, Brussel, 1936).



FIGUUR 2: L. Du Bois: Grand Octuor pour huit Cors Chromatiques N° 3 (1894).

De opbouw van Gilsons hoofdthema (figuur 3) is analoog aan die bij Du Bois: ook hier een ritmische en signaalachtige openingsgeste gevolgd door een lyrischere voortzetting en cadens.



FIGUUR 3: P. Gilson: 'Scherzo' pour quatre cors chromatiques.

Van bij het begin is Gilsons thema echter chromatischer dan dat van Du Bois. In de eerste helft van het thema is die chromatiek nog ornamenteel, eerder dan structureel: de (genoteerde) si# in hoorn 2 in mm. 2 en 5 is een verhoogde kwint van een onvolledig dominantakkoord boven de tonicapedaal in hoorn 4. Bij de overgang naar de tweede helft gaat de chromatiek al wat dieper: van I in m. 6 via een overmatig sextakkoord naar bVII in m. 7. Bij de herneming van het thema is vooral de tweede helft veel chromatischer: in mm. 20-22 dalen hoorns 2-4 parallel chromatisch, en alle akkoorden zijn verminderde of overmatige septiemakkoorden (opnieuw is de vergelijking met Du Bois zinvol: in het voorbeeld uit zijn octet zijn alle akkoorden drieklanken of dominantseptiemakkoorden). Vanaf m. 23 wordt de harmonische functionaliteit duidelijker; maar de harmonische progressie in mm. 20-22 zou omstreeks 1890 niet hebben misstaan in het werk van de harmonisch meest geavanceerde componisten van die tijd.

Het is belangrijk te vermelden dat Du Bois' derde octet dateert van 1894 – dus na Gilsons *Scherzo*. Het punt is dus niet te suggereren dat Gilson in deze passage Du Bois rechtstreeks als model heeft gebruikt, of dat zijn *Scherzo* als een soort 'productieve kritiek' op Du Bois moet worden begrepen, maar veeleer aan te tonen hoezeer Gilsons muzikale taal afwijkt van de stilistische standaard van het laatnegentiende-eeuwse repertoire voor hoornensemble.

Bij een deel van pers en publiek viel het klankbeeld van Gilsons *Scherzo* allerminst in de smaak. Eerder zagen we al hoe *La Réforme* het werk beschreef als 'curieusement écrit'. De liberale krant *L'indépendance Belge* was nog explicieter: 'M. Gilson cherche encore sa voie, et il s'égare parfois dans les dédales obscurs de la mélodie chromatique et de la modulation enharmonique, témoin un scherzo pour quatre cors que le public a écouté avec stupeur'.[429] Andere stemmen daarentegen waren minder negatief. De recensent voor *La Nation* had het weliswaar over 'tonalités ... étranges' en 'abus de dissonances,' maar vond Gilsons werken al bij al toch 'fort intéressantes.'[430] Uitgesproken positief was de commentaar in Maus' eigen *L'Art Moderne:* hier wordt vermeld dat het *Scherzo* het publiek verraste met zijn 'moderne, strijdbare allure'. Interessant genoeg legt dit artikel ook expliciet een verband tussen Les XX en de 'levendige en bruisende muziek' van Gilson.[431]

[429] 'Théâtres et Beaux-Arts – Bruxelles', in : *L'Indépendance Belge*, 29 januari 1890, p. 2.

[430] 'Aux XX – Première Matinée Musicale', in: *La Nation*, 29 januari 1890, p. 2. 'Elles sont pourtant fort intéressantes; les tonalités y sont étranges, quelquefois abus de dissonances.'

[431] *L'Art Moderne*, 26 januari 1890. Gereproduceerd in VERTOMMEN (Luc), Op. Cit., pp. 288-289: 'De twee werken van Paul Gilson, een Scherzo voor vier hoorns en een 'humoresque' voor zeven blaasinstrumenten hebben meer moderne tendensen en zijn meer strijdbaar van allure. Ze werden voor het eerst uitgevoerd en ze hebben het publiek verrast. De artiesten waren erg geïnteresseerd door hun zoektocht naar nieuwe harmonieën en zeldzame klankkleuren. Ze waren niet eenvoudig uit te voeren. Het was vanzelfsprekend dat binnen het milieu van Les XX Paul Gilson bruisende en levendige muziek zou presenteren. Wij kennen de muziek van Les XX stilaan die zijn eigen weg begint te vinden en we wensen aan de werken van deze jonge componist eenzelfde voorspoed.'

Gilsons *Scherzo* kan dus gezien worden als een muzikale verpersoonlijking van de progressieve ideeën over kunst die omstreeks die tijd in de kunstenaarskringen rond Octave Maus circuleerden. Deze stonden in fel contrast met de opgelegde lijn van de *Académie des Beaux-Arts*, waar invloedrijke conservatoriumdirecteurs als Gevaert, Adolphe Samuel en Jean-Théodore Radoux de dienst uitmaakten. Maus had eerder al het gevestigde koperrepertoire ernstig in vraag gesteld met zijn striemende kritiek op het 'groteske' en 'onmuzikale' repertoire dat in de late negentiende eeuw aan het conservatorium gespeeld werd, en zijn ideeën over vrije kunsten stonden diametraal tegenover de historiserende en formalistische denkwijzen van de *Académiciens*.[432] In die zin kan Gilsons *Scherzo* voor hoornkwartet begrepen worden als een eerste knuppel in het hoenderhoek van het Brusselse muzikale establishment.

Of de overige twee delen van de *Suite* ook in 1889-1890 geschreven werden is onduidelijk. De autograaf die wordt bewaard in de Brusselse conservatoriumbibliotheek geeft hierover geen eenduidige informatie: hoewel het handschrift duidelijk dat van Gilson is, is het manuscript niet gedateerd.[433] Pas in 1902 spreekt *Le Guide musical* voor het eerst van 'un fragment de la suite pour quatre cors de M. Paul Gilson', naar aanleiding van een uitvoering op het examen koper aan het conservatorium van Brussel.[434] Verdere uitvoeringen (hetzij van het *Scherzo*, hetzij van de volledige *Suite*) zijn niet gedocumenteerd, en de *Suite* werd tijdens Gilsons leven ook nooit uitgegeven. Wel maakte de componist een bewerking voor symfonisch orkest onder de titel *Troisième suite*, die onvoltooid zou blijven.[435] Het is dus mogelijk (hoewel niet eenduidig te bewijzen) dat delen twee en drie van latere datum zijn dan deel één.

In ieder geval verschilt de stijl van beide delen aanzienlijk van die van het eerste deel. Het meest opvallende kenmerk van het korte tweede deel ('Allegretto moderato') is het metrum: de keuze voor de 7/4 is hoogst uitzonderlijk voor de late negentiende eeuw. Maar ook op andere vlakken is het contrast, zowel met het eerste deel als met de stijl die in het hoornrepertoire gangbaar was, groot. Zoals te zien is in figuur 4, neemt het openingsthema de vorm aan van een periode (voorzin met halve cadens, nazin met volmaakte cadens), met een vloeiende melodie in hoorn 1 die grotendeels akkoordisch wordt begeleid door de overige drie stemmen. In het contrasterende segment vanaf m. 5 wordt de textuur nog eenvoudiger, met een haast volledig homoritmische zetting.
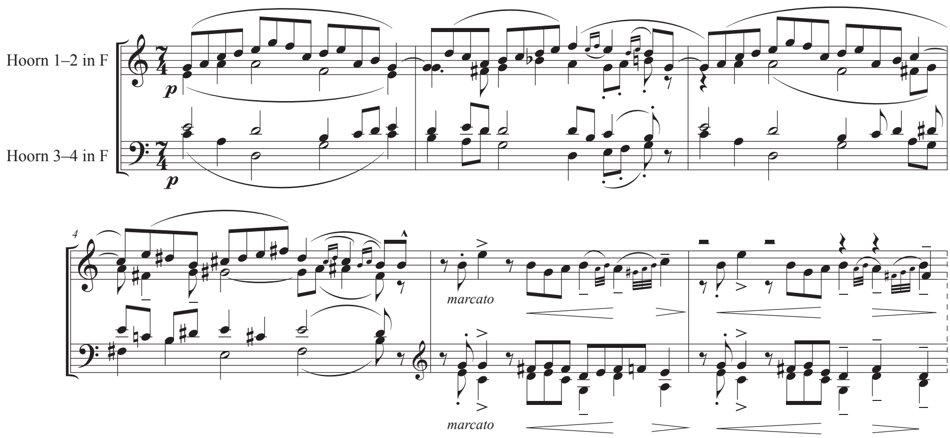
---

432 BILLIET (Jeroen), <u>Op. Cit.</u>, p. 93 en p. 109.

433 Het werk wordt in de muziekbibliotheek van het Koninklijk Conservatorium Brussel bewaard onder catalogusnummer B-Bc ARC-M-022.

434 *Le Guide Musical*, 22 juni 1902, p. 517.

435 VERTOMMEN (Luc), <u>Op. Cit.</u>, pp. 288-289.



FIGUUR 4: P. Gilson, *Petite Suite*: 'Allegretto moderato'

Ook de harmonische taal van het 'Allegretto' is volstrekt anders dan in het eerste deel. De periode in mm. 1-4 begint in fa groot en eindigt in mi groot (genoteerd als do groot en si groot). De verre modulatie (plus vijf kruisen) is abrupt en vindt plaats bij de overgang van m. 3 naar m. 4. Aan weerszijden van de modulatie echter is de harmonie, op een enkele chromatische wissel- of doorgangsnoot na, volledig diatonisch – met in de eerste maat zelfs een wel bijzonder 'academische' progressie I-vi-ii-V7-I (allemaal in grondligging!). Zowel de diatoniek als de modulatie worden visueel extra in de verf gezet door de keuze voor F groot (genoteerd als do groot) als openingstoonaard. Bij aanvang van het contrastdeel vanaf m. 5 verschuift het harmonisch idioom opnieuw, nu naar een modaal a eolisch.

De 'Finale' staat in dezelfde toonaard (fa groot) als het 'Allegretto'. Ook stilistisch sluit ze beter aan bij het 'Allegretto' dan bij het 'Scherzo'. Net als het 'Allegretto' is de 'Finale' grotendeels homoritmisch, wat hier nog meer opvalt omdat de algemene ritmiek sowieso eerder hoekig is. Harmonische passages wisselen lange diatonische passages af met meer chromatische segmenten. In haar geheel is de 'Finale' het minst interessante van de drie delen; ze is minder gepolijst dan delen 1 en 2, en bij momenten wekt ze zelfs de indruk haastwerk te zijn. Dit doet opnieuw de vraag rijzen naar de oorsprong van het tweede en derde deel: zijn ze geschreven voor een niet-gedocumenteerde (of eventueel zelfs afgelaste) uitvoering, tussen 1890 en 1902, van de volledige *Suite*?

Bijna een kwarteeuw na de première van het *Scherzo* zou Gilson nog een tweede werk voor hoorn schrijven. De *5 Préludes* zijn een verzameling van vijf concertétudes voor hoorn en piano met contrasterend karakter, die dateren uit Gilsons periode als

inspecteur muziekonderwijs net voor de Eerste Wereldoorlog.[436] Een uitgave van de *Préludes* werd evenwel enkel gerealiseerd als appendix bij de 24 études voor hoorn van Louis Michiels, de toenmalige directeur van de muziekacademie van Enghien, en dan nog enkel in een versie voor hoorn solo. De compositorische insteek is puur pedagogisch: het zijn etudes waar een akkoordmatige pianobegeleiding bijgeschreven is. In de uitgave is bovendien een instructionele nota vervat over elk van de vijf delen:

> Ces 5 préludes contiennent trois sérieuses difficultés:1. Rhytme *(rhytmes irréguliers)*. 2. Intonations *(modulations serrées et intervalles chromatiques)*. 3. Nuances *(inflexions et accents)*. Il conviendra pour les cornistes encore peu maîtres de l'instrument, de vaincre séparément ces difficultés: 1° Les INTONATIONS; 2° le Rhytme; 3° les NUANCES. (notes de l'auteur, P.G.) [437]

Ook met dit werk wijkt Gilson grondig af van het poëtisch-expressieve idioom van het vroeg-twintigste-eeuwse Belgische hoornrepertoire. In vergelijking met Robert Herberigs' flamboyante *Cyrano de Bergerac* (1912) voelen Gilsons *Préludes* droog, technisch en academisch aan. Toch luiden ze onmiskenbaar een nieuw tijdperk in, waarin de nieuwe technische mogelijkheden en het speelgemak van de in 1893 uitgevonden dubbelhoorn stilaan een weg vinden naar het repertoire via de grote opleidingscentra. In de volgende decennia zou de focus van het hoornrepertoire verschuiven van een puur melodische, naturalistische insteek naar een chromatischer, complexer en virtuozer gegeven dat aansluiting vond met de tendensen die onder invloed van vernieuwers als Claude Debussy en Richard Strauss eerder ook bij andere blaasinstrumenten ingang gevonden hadden.

[436] Het manuscript met de versie voor hoorn en piano (B-Bc ARC-M022) is door Gilson zelf gedateerd 1913–1914.

[437] MICHIELS (Louis) en GILSON (Paul), 24 Études pour Cor à Pistons par Louis Michiels Suivies de 5 préludes par Paul Gilson, Michiels, Enghien, s.d. (vermoedelijk ca.1920), p. 24.

PAUL GILSON EN DE SAXOFOON

Kurt Bertels

Inleiding

Het œuvre van Paul Gilson telt volgens de inventaris van het Fonds Paul Gilson en de werkenlijst van Gaston Brenta tien concertante composities.[438] Van deze tien werken voor solo-instrument en orkest zijn er drie saxofoonwerken. Tijdens het eerste decennium van de twintigste eeuw, ruim zestig jaar na de officiële voorstelling van de saxofoon in 1841 door Adolphe Sax, creëert Gilson 's werelds twee eerste concerto's voor altsaxofoon in 1902, een tot dan onbekende vorm in het saxofoonrepertoire.[439] Later, in 1906, voorziet Gilson ook bij zijn *Récitatif et Sérénade*, aanvankelijk voor cello en orkest, een transcriptie van de solopartituur voor tenorsaxofoon.[440]

Anno 2022 zijn de (verschillende) autografen van Gilsons concertante werken voor saxofoon terecht. De herontdekking van deze manuscripten deed zich voor tijdens

438 Zijn œuvre voor solo-instrument en orkest bestaat uit: *Concertino* (1883-1893) en *Fanfaluca* (1896) voor dwarsfluit; *Concerto nr. 1* (1902) en *Concerto nr. 2* (1902) voor altsaxofoon; *Romance-Fantaisie* voor viool (1903); *Récitatif et Sérénade* (1906) voor cello of tenorsaxofoon; *Andante et Scherzo* (1906) voor cello; en *Morceau de Concert* (1906) voor trompet; *Air de timbales avec 6 variations* (1940) voor vier pauken, en een *Scherzando* (1941) voor piano. Wat betreft Gilsons saxofoonœuvre volgen na zijn concerto's nog andere werken in uiteenlopende bezettingen, waaronder zijn *Romantische Werkjes* voor klarinet of altsaxofoon en piano (1933 – 1936) en *Études* voor saxofoonkwartet (1934). Van een werk origineel bedoeld voor viool en piano, *Improvisation sur le moulin dans les dunes* (1906), maakt Gilson een in potlood geschreven transcriptie voor altsaxofoon.

439 De term 'concerto' wordt hier opgevat als een meerdelige compositie voor saxofoon-solo met een begeleidend orkest, inclusief cadensen, zie: 'Concerto', Grove Music Online, 2001, https://www-oxfordmusiconline-com. Geraadpleegd op 2 mei 2022.

440 De autograaf bevindt zich in het Fonds Paul Gilson, B-Bc FPG 14.145. Voor de partituuruitgave zie: GILSON (Paul), BERTELS (Kurt), VERTOMMEN (Luc), Récitatif et Sérénade [tenorsaxofoon en orkest], Band Press, Zaventem, 2018; GILSON (Paul), BERTELS (Kurt), VERTOMMEN (Luc), Récitatif et Sérénade [tenorsaxofoon en piano], Band Press, Zaventem, 2018.

mijn doctoraatsonderzoek tussen 2014 en 2020.[441] Dat onderzoek focuste namelijk op de cultuurhistorische context waarin Gilson zijn concerto's componeerde, die van de Brusselse saxofoonklas van het Koninklijk Conservatorium van Brussel (1867 – 1904). Behalve het schetsen van die context heb ik ook een artistieke methode gecreëerd voor een negentiende-eeuwse saxofoonpraktijk. Als een voor mij essentiële output van mijn onderzoek heb ik eveneens, historisch geïnformeerd, Gilsons werken voor saxofoon en orkest uitgevoerd.[442] Niet alleen heb ik zijn twee saxofoonconcerto's verklankt, ook heb ik voor een première gezorgd van Gilsons *Récitatif et Sérénade* voor tenorsaxofoon en orkest, 114 jaar na componeerdatum.[443]

Dit hoofdstuk gaat dieper in op de plaats van de solosaxofoon in Gilsons œuvre.[444] Het reconstrueert Gilsons ideeën over het op dat moment jonge instrument zoals die in zijn geschriften terug te vinden zijn en ontsluit de ontstaans-, overleverings- en uitvoeringsgeschiedenis van zijn twee saxofoonconcerti. Behalve die historische benaderingen brengt dit hoofdstuk ook enkele artistieke inzichten over Gilsons saxofoonconcerti samen, gestoeld op mijn eigen uitvoeringen van beide werken. Aan die focus op Gilsons werk voor saxofoon laat ik twee contextualiserende paragrafen voorafgaan waarin de nationale en internationale opkomst van het instrument wordt aangetoond. Op die manier wil ik met dit hoofdstuk niet alleen bijdragen aan de kennis van Gilsons werk maar ook, aan de hand van een unieke casestudy, vertellen over de introductie, de receptiegeschiedenis, de status en de ontwikkeling van de saxofoon in de vroege twintigste eeuw.

---

441 Voor de ontdekking van 's werelds eerste saxofoonconcerto zie: BERTELS (Kurt), Gevonden: 's werelds eerste saxofoonconcerto, in: *De Moderne Tijd. De Lage Landen, 1780–1940*, vol. 3, N°4, pp. 351–359.

442 Zie cd-opnames: BERTELS (Kurt), LATHEM-Koenig (Jan) en Symfonieorkest Vlaanderen, Works for Saxophone and Orchestra by Paul Gilson, Etcetera Records, Lummen, 2020; Bertels (Kurt) en KOCH (Bert), The Saxophone in 19th-Century Brussels, Etcetera Records, Lummen, 2020.

443 Beide saxofoonconcerto's vormen in februari 2020 een beduidend onderdeel van de concertreeks *Scheherazade* van Symfonieorkest Vlaanderen onder leiding van Jan Latham-Koenig. Het programma bracht de saxofoonmuziek samen met *Het betoverde meer, opus 62* van Anatoly Liadov (1855 – 1914) en *Scheherazade, opus 35* van Nikolaj Rimsky-Korsakov (1844 – 1908). Dit programma werd uitgevoerd in het Concertgebouw Brugge (13 februari 2020), de Groenzaal in Gent (15 februari 2020), deSingel in Antwerpen (16 februari 2020), Paleis voor Schone Kunsten in Brussel (17 februari 2020) en Sint-Pauluskerk (8 maart 2020) in Antwerpen. Het *Récitatif et Sérénade* werd enkel in deSingel uitgevoerd. Voor een digitale inleiding van het concertprogramma zie: 'Kurt Bertels over het allereerste saxofoonconcerto uit de geschiedenis (Paul Gilson)', YouTube, 2020, www.youtube.com. Geraadpleegd op 2 mei 2022.

444 Dit hoofdstuk is deels gebaseerd op de doctoraatsverhandeling van de auteur, zie: BERTELS (Kurt), Een ongehoord geluid. De saxofoonklas van het Koninklijk Conservatorium Brussel, ASP Editions, Brussel, 2020.

Parijs-Brussel: de internationale opkomst van de saxofoon

In de beginperiode van de saxofoon spelen steden als Parijs en Brussel een prominente rol in de verspreiding van het instrument. In 1841 stelt uitvinder Sax zijn saxofoon officieel voor tijdens de Industriële Tentoonstelling in Brussel. Hij verlaat België in zijn zoektocht naar erkenning om zich een jaar later te vestigen in Parijs, de Europese culturele hoofdstad van die tijd en tevens een belangrijk centrum voor de instrumentenbouw. Daar zal Sax zijn instrumentenateliers uitbouwen en de militaire muziekkapellen van zijn nieuwe instrumenten voorzien. Vrijwel meteen zorgt Sax' aanwezigheid voor onenigheid en een langdurige concurrentiestrijd.[445] Vooral instrumentenbouwers voelen zich bedreigd. Eén van hen is Michele Carafa, de tweede directeur van het Parijse Gymnase musical militaire, een instelling waar sinds 1836 militaire musici (uitvoerders en dirigenten) worden opgeleid. De strijd tussen Sax en Carafa, en de heersende discussie over de hervormingen van de militaire orkesten monden uit op het beruchte duel op de Champ de Mars in Parijs. Op 22 april 1845 nemen twee orkesten het tegen elkaar op: één van de aanhangers van Sax (*Les Saxons*) en één van Carafa (*Les Carafons*).[446] De eerste groep is progressief en gebruikt de nieuwe instrumenten van Sax, terwijl de tweede groep als een conservatieve tegenpool de uitvindingen van Sax verwerpt en vervangt door onder meer fagotten en hobo's. Wanneer *Les Saxons* het duel winnen, leidt dit tot het ministeriële decreet van 19 augustus 1845, dat inhoudt dat niet alleen de instrumenten van Sax worden toegelaten in de Franse militaire muziekkapellen, maar ook dat de saxofoon voor de eerste keer een plaats krijgt in het muziekonderwijs. Er wordt een saxofoonklas opgericht in het Parijse militaire muziekonderwijs.[447]

Het succes van Sax in Parijs beïnvloedt later ook de samenstelling van Belgische militaire orkesten. In België werken Jean-Valentin Bender en François-Joseph Fétis, respectievelijk de kapelmeester van de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen en de eerste directeur van het Brusselse conservatorium, aan de hervorming van de muziekkapellen.[448] Aan het einde van de jaren veertig van de negentiende eeuw introduceren zij al enkele uitvindingen van Sax in de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen. Ook in het geval van de saxofoon zullen Bender en Fétis een invloedrijke rol spelen. Kapelmeester Bender was niet enkel de vroegere klarinetleraar van Sax aan de Brusselse

445 Voor biografische informatie over Adolphe Sax, zie HAINE (Malou), Adolphe Sax: sa vie, son œuvre et ses instruments de musique, Université de Bruxelles, 1980; COTTRELL (Stephen), The Saxophone, Yale University Press, New Haven/London, 2013.

446 Voor een artikel over de verschillende voorstellen voor het militaire orkest zie: PÉRONNET (Patrick), Saxons et Carafons: Adolphe Sax et le Gymnase musical militaire, un conflit d'esthétique, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2016, vol. 70, pp. 45–63.

447 HAINE (Malou), Adolphe Sax: 1814-1894. Sa vie, son œuvre, ses instruments de musique, ASP Editions, Brussel, 1980, p. 106; PIETERS (Francis), The Gymnase Musical Militaire, in: *WASBE World*, 2011 (juni), pp. 20–26.

448 PIETERS (Francis), Van trompetsignaal tot muziekkapel, vzw Muziekcentrum, Kortrijk, 1981, p. 315.

muziekacademie, maar ook lid van de commissie die de officiële voorstelling van de saxofoon meemaakte. Vanop de eerste rij volgde Bender dus de activiteiten van zijn leerling. Daarnaast is ook Fétis goed op de hoogte van Sax' nieuwste uitvinding. In 1855 schrijft hij een positief rapport naar aanleiding van de Exposition universelle de Paris:

> Le son du saxophone est le plus beau, le plus sympathique qu'on puisse entendre. Son timbre n'est celui d'aucun autre instrument. [...] Susceptible de toutes les nuances d'intensité, le saxophone peut passer du pianissimo le plus absolu au son le plus énergique et le plus puissant.[449]

Met de promotie van Sax' uitvindingen, en in het bijzonder de saxofoon, beïnvloeden Bender en Fétis weldra het Belgische negentiende-eeuwse muzieklandschap. Dankzij hun invloed verwerft het instrument een plek in het orkest van de Gidsen, dat nadien als een voorbeeld zal dienen voor andere militaire korpsen en civiele orkesten. In de jaren zestig zal het bestaande saxofoononderwijs in Parijs ook een voorbeeld vormen voor de Brusselse context en leiden naar een Belgische en zelfs internationale primeur: het eerste conservatoriumonderwijs voor saxofoon in België in het Koninklijk Conservatorium van Brussel.[450]

Gilson en de saxofoon in het Brusselse conservatorium

Net zoals in Parijs beïnvloedt de introductie van de saxofoon in de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen door Fétis en Bender het Belgische muziekonderwijs. Aanvankelijk zijn er plannen om ook in Brussel muziekonderricht te organiseren voor militaire musici.[451] Omdat een militaire muziekschool uiteindelijk niet in het leven wordt geroepen, vraagt Fétis aan de Belgische overheid om een saxofoonklas op poten te zetten in de schoot van het Brusselse conservatorium. Daarop sticht Fétis, met goedkeuring van de minister, een saxofoonklas in 1867, die tot in 1904 heeft bestaan.[452]

Het opzet van Fétis om een saxofoonklas op te richten, ligt in de lijn van vroegere beleidskeuzes. Wanneer Fétis, als Belgische componist, klavecinist en musicoloog uit Parijs terugkeert om in 1833 de eerste conservatoriumdirecteur in Brussel te worden

---

449 Geciteerd in BERTELS (Kurt), Op. Cit., p. 50.

450 Voor de geschiedenis van deze Brusselse saxofoonklas zie: BERTELS (Kurt) en VAN DEN BUYS (Kristin), The Nineteenth-Century Brussels Saxophone School, in: *The Saxophone Symposium*, 2020, vol. 43, pp. 71–86.

451 PIETERS (Francis), The Royal Symphonic Band of the Belgian Guides, vzw De Vrienden van de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen, Elsene, pp. 20–22.

452 Voor de geschiedenis van deze Brusselse saxofoonklas zie: BERTELS (Kurt) en VAN DEN BUYS (Kristin), The Nineteenth-Century Brussels Saxophone School, in: *The Saxophone Symposium*, 2020, vol. 43, pp. 71–86.

stelt hij zich op als de redder van de wederopbouw van het Belgische muziekleven. Met zijn *Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique* wil hij het conservatorium vormen naar het Parijs model. De kern van dat plan bestaat erin het Belgische muziekleven te centraliseren met als middelpunt het Brusselse conservatorium.[453] Bovendien professionaliseert Fétis de blazersklassen door per instrument een specialist aan te werven.[454]

Ondanks de voortrekkersrol van de Brusselse saxofoonklas stelt François-Auguste Gevaert, de tweede directeur van het conservatorium, dat deze geen praktisch nut heeft.[455] Hij waagt zich aan deze uitspraak tijdens een vergadering waarin het voortbestaan van de saxofoonklas, die op dat moment al 33 jaar bestaat, punt van discussie is wegens het overlijden van de eerste leraar Nazaire Beeckman. Toch staat Gevaert nog toe dat de toen huidige leerlingen afstuderen. Hij stelt Charles Gustave Poncelet aan, die een internationale reputatie heeft als klarinettist en saxofonist, en leerling is van Beeckman, om de klas op zich te nemen. Wanneer ook Poncelet overlijdt in 1903 haalt directeur Gevaert de saxofoonklas na het eindexamen van het schooljaar 1903-1904 uit het Brusselse curriculum. Tussen 1867 en 1904 brengt deze klas 91 (bij naam gekende) saxofonisten voort, onder wie enkelen die een belangrijke rol hebben gespeeld in zowel het Belgische als internationale circuit.[456]

Wanneer Gilson als cursusgelastigde voor theoretische harmonie aan het Brusselse conservatorium werkt, heeft hij vermoedelijk weet van die saxofoonklas. In 1902, het jaar waarin hij aan zijn saxofoonconcerto's werkt, bestaat er dus al enkele decennia saxofoononderwijs in Brussel. Die Brusselse klas speelt bovendien als de allereerste Belgische conservatoriumklas en als één van de eerste conservatoriumklassen voor saxofoon wereldwijd een ware pioniersrol. Brussel gaat ook nog een stap verder dan Parijs door de saxofoonklas open te stellen voor zowel militaire musici als voor burgers.

In welke mate de Brusselse saxofoonklas een rol speelt in Gilsons keuze om voor saxofoon te componeren en of die zijn compositieproces beïnvloedt, blijft een vraagteken. Hoe dan ook valt het niet volledig uit te sluiten dat Gilson specifieke contacten onderhoudt met de saxofonisten binnen de omgeving van het conservatorium of dat hij ten rade gaat bij de saxofoonleraar of -leerlingen voor instrumenttechnisch advies. Mogelijk gaat hij in het conservatorium naar uitvoeringen luisteren waarbij ook leerlingen of leraren van de saxofoonklas betrokken zijn. Hoe dan ook lijkt het

---

453 EECKELOO (Johan), François-Joseph Fétis and the Brussels Conservatory Library, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2008, vol. LXII, pp. 135–146.

454 WAHNON DE OLIVEIRA (Olivia), De l'intérêt de Fétis pour les instruments Sax à la création de la classe de saxophone (1867) au Conservatoire royal de Bruxelles, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2016, vol. LXX, pp. 197–204.

455 Zo staat het letterlijk in het verslag van de Commissie van Toezicht. Brussel, Koninklijk Conservatorium Brussel, Proces-Verbaux de la Commission de Surveillance du Conservatoire royal de Bruxelles: 1879–1929, ARC-001-(6), 5 oktober 1900.

456 Pas in 1954 kent het Brusselse conservatorium een nieuwe saxofoonklas onder leiding van François Daneels.

niet onrealistisch dat de verschillende (civiele of militaire) blaasorkesten, waarin ook saxofonisten meespelen, een belangrijk laboratorium boden voor Gilson om de mogelijkheden van de saxofoon te verkennen.

Gilson over de saxofoon

Dat Gilson twee saxofoonconcerto's creëert, suggereert dat Gilson de saxofoon beschouwt als een volwaardig solistisch instrument. Maar wat heeft hij over de saxofoon neergepend? Onuitgegeven notities en traktaten waarin de componist zijn visie over de artistieke mogelijkheden van de saxofoon bespreekt, geven nochtans niet meteen blijk van lof en waardering voor het instrument.

In onuitgegeven notities schept Gilson een negatief beeld van de saxofoon met de markante stelling dat het geen nuttig instrument ('sans utilité réelle') is.[457] Over de individuele instrumenten van de familie van de saxofoon schrijft hij het volgende: de sopraansaxofoon klinkt nasaal, is niet aangenaam om naar te luisteren en de intonatie is problematisch. In vergelijking met de sopraansaxofoon, die volgens de componist zelden voorkomt en bovendien meestal slecht wordt bespeeld, komt de altsaxofoon veel frequenter voor. Gilson beschouwt de klankkleur van deze altstem ook als nasaal – Gilson heeft het hier over een verkouden instrument – maar stelt toch dat haar gebreken in vergelijking met de sopraansaxofoon minder opvallen. De tenorsaxofoon lijkt volgens hem op de altsaxofoon., en de bariton- en bassaxofoon zijn moeilijk inzetbaar aangezien die lage stemmen volgens Gilson enkel in krachtige en luide passages klinken.

In tegenstelling tot wat Gilson over de saxofoon schrijft, publiceren muziektijdschriften als *L'Echo Musical* en *Le Ménestrel* regelmatig waarderende kritieken op het instrument.[458] Lovende recensies verschijnen over leraren Beeckman en Poncelet. Ook reageren beide tijdschriften elk schooljaar weer positief op de openbare examens van de saxofoonklas in Brussel. Ondanks deze opmerkelijke (positieve) media-aandacht voor de saxofoonpraktijk binnen de context van het Brusselse muziekonderwijs, klaagt Gilson – zonder uitvoerders bij naam te noemen – dat het instrument niet goed wordt vertegenwoordigd.

Gilson onthoudt zich dus niet van negatieve commentaar, en toch is de componist beduidend door het instrument geïntrigeerd. Dat bewijst een apart toegevoegd blaadje

---

457 De onuitgegeven notities behoren tot het privéarchief van de auteur.

458 Voor enkele voorbeelden zie: [s.n.], 'Causerie. Concours du Conservatoire de Bruxelles', in: *L'Echo Musical*, N°8, 20 augustus 1872, pp. 1–2; [s.n.], 'Concours du Conservatoire de Bruxelles', in: *L'Echo Musical*, N°16, 7 augustus 1875, p. 2; [s.n.], 'Concours du Conservatoire de Bruxelles', in: *Le Ménestrel*, N°38, 22 augustus 1875, p 301; [s.n.], 'Les Concours du Conservatoire', in: *L'Echo Musical*, N°14, 2 juli 1893, pp. 157–160; [s.n.], 'Belgique', in: *Le Guide Musical*, N°19, 9 mei 1872, p. 149; [s.n.], 'Correspondance', in: *L'Echo Musical*, N°26, 22 december 1877, p. 6.

te midden van zijn notities waarin hij het expliciet heeft over het saxofoonensemble. Gilson suggereert er dat het niet onmogelijk is om een ensemble met enkel saxofoons samen te stellen en verdedigt hiermee het autonome saxofoonensemble *avant la lettre*. Wat betreft de bezetting doet hij drie concrete voorstellen:

klein ensemble	**medium ensemble**	**groot ensemble**
1 sopraansaxofoon 2 altsaxofoons 1 of 2 tenorsaxofoons 1 baritonsaxofoon	1 of 2 sopraansaxofoons 4 altsaxofoons 3 of 4 tenorsaxofoons 1 of 2 baritonsaxofoons	2 of 3 sopraansaxofoons 6 altsaxofoons 4 à 6 tenorsaxofoons 2 of 3 baritonsaxofoons

Voortbordurend op datzelfde idee van het saxofoonensemble heeft Gilson het ook over het aantal saxofoons (of het saxofoonensemble) dat volgens hem kan deel uitmaken van het fanfareorkest. De ideale samenstelling van het fanfareorkest bevat dan wel niet noodzakelijk saxofoons, maar wel kunnen ze blaasorkesten op een welbepaalde manier versterken, tenminste als die hele groep in balans optreedt. Gilson schrijft dat een fanfare met 28 tot 50 musici *ad libitum* een saxofoongroep kan toevoegen. Het gaat dan voornamelijk om een alt- en tenorsaxofoon, en voor een grotere groep ook een baritonsaxofoon. Enkel voor een orkest van ongeveer 70 musici suggereert Gilson (zonder *ad libitum*) een saxofoongroep van sopraan- tot baritonsaxofoon.

In zijn orkestratieleer *Le tutti orchestral* (1913) schetst Gilson zijn visie op het orkestreren van het moderne orkest.[459] Hij doet dat aan de hand van voorbeelden uit composities van Richard Wagner, Richard Strauss en een aantal Russische componisten. Het valt daarbij op dat hij enkel muzikale voorbeelden van collega-componisten gebruikt waarin de saxofoon niet voorkomt. In zijn tekst over de samenstelling en de opstelling van het orkest, en in zijn beschrijving van het gebruik van de orkestinstrumenten, schenkt Gilson ook helemaal geen aandacht aan de saxofoon. Nergens vermeldt hij het gebruik van de saxofoon als uitbreiding van de blazersgroep, en dit terwijl hij wel het orkestwerk *Sinfonia Domestica* van Strauss aanhaalt, waarin een ensemble van vier saxofoons figureert. En hoewel in hetzelfde traktaat ook het opzet van Sax voor de bouw van een parabolische concertzaal aan bod komt, rept Gilson nog steeds met geen woord over de saxofoon. Deze vaststelling leidt nochtans niet per se tot de conclusie dat Gilson de saxofoon niet als een volwaardig instrument beschouwt.

In zijn *Manuel de musique militaire* (1926) stelt Gilson dat de saxofoon deel uitmaakt van het fanfareorkest, meer bepaald van de zogenaamde *fanfares mixtes* die ontstaan aan het begin van de twintigste eeuw. Dat de saxofoon hierin voorkomt als een volwaardig instrument van het fanfareorkest suggereert dat zijn onuitgegeven

459 GILSON (Paul), Le tutti orchestral, Le Diapason, Brussel, 1913.

en ongedateerde notities (cf. supra) uit een vroegere periode stammen. In hetzelfde *Manuel* bespreekt hij (bondig) de verschillende instrumenten van de saxofoonfamilie en geeft hun tessituren, de rolverdeling en ook de functie van de verschillende saxofoons in het fanfareorkest weer.[460] Maar weer onthoudt Gilson zich niet van zijn reserve over het instrument. Die gaat dan vooral over de klankkleur ervan. Hij beschouwt het timbre van de sopranino- en de sopraansaxofoon als schril, scherp en schreeuwerig, en hij voegt eraan toe dat de intonatie twijfelachtig is, vooral in het hoge register van het instrument. Gilson besluit dat het niet aangenaam is om naar de sopraansaxofoon te luisteren. Ook is de saxofoongroep in een orkest zelden compleet: de alt- en tenorsaxofoon worden het meest bespeeld, en van beide instrumenten komt de altsaxofoon het meeste voor. De zeldzaam voorkomende, maar wel de meestal slechtst bespeelde saxofoon is de sopraan. Gilson formuleert dus substantiële bedenkingen bij het instrument en is zich tevens bewust van de maatschappelijke controverse over de saxofoon. Toch benadrukt hij ook de voordelen van het nieuwe instrument:

> L'utilité de la présence des Saxophones [sic] dans une Fanfare [sic] a été fort contestée. De fait le son singulier de ces instruments à anche se marie très mal avec les résonances claires et nettes des instruments à embouchure. Mais il faut bien reconnaitre qu'à cause même de cette hétérogénéité, les Saxophones [sic] forment un élément de contraste. Malheureusement, ils sont assez mal représentés, de cadre incomplète et trop faibles par rapport à la masse des instruments à embouchure. Il est par conséquent prudent de les écrire par surcroît, (en redoublements.)

Gilson kant zich dus niet resoluut tegen de saxofoonfamilie, maar stelt vooral aan de kaak dat de instrumenten niet goed worden vertegenwoordigd en dat de saxofoons (of de saxofonisten?) niet goed klinken.

In 1939, meer dan tien jaar later, werkt Gilson mee aan een uitzending voor het NIR, het Nationaal Instituut voor de Radio-Omroep.[461] Het programma heet *Hommage à Adolphe Sax à l'occasion du 125me Anniversaire de sa Naissance*, en wil een eerbetoon zijn aan uitvinder Sax en zijn instrumenten. Nog ter gelegenheid van 125 jaar na de geboorte van Sax, vinden er vier concerten plaats om de door hem uitgevonden instrumenten te laten horen en te promoten. Aandacht gaat hierbij naar de saxofoonwerken voor saxofoonkwartet en saxofoon solo van de Belgische componist Jean Absil, naar het saxofoonensemble, en het fanfare- en harmonieorkest. Gilson is nauw betrokken bij deze festiviteiten en becommentarieert drie van de vier concerten. In de bijbehorende programmabrochure is trouwens een tekst terug te vinden van Gilson zelf en

460 GILSON (Paul), Manuel de musique militaire, Het Muziekfonds, Antwerpen, 1926, pp. 59–60.
461 Voor een geschiedenis over het orkest van de Belgische omroep, zie: VAN DEN BUYS (Kristin) en SEGERS (Katia), Het orkest. Van radio-orkest tot Brussels Philharmonic in Flagey, Lannoo Campus, Leuven, 2013.

van Albert Remy.[462] Gilsons deelname suggereert op zijn minst dat hij de instrumenten van Sax alle aandacht en publiciteit waard acht en dat hij er niet voor terugdeinst om maatschappelijk stelling in te nemen. Hij laat zich met *Les Géniales Inventions d'Adolphe Sax* positief uit over diens uitvindingen en benadrukt dat de saxofoon in het verleden slechts een bescheiden rol speelde in het symfonieorkest, ondanks lovende woorden van componisten als Gioachino Rossini en Giacomo Meyerbeer. En hoewel het instrument slechts zelden voorkomt in het symfonische orkest, toch floreert de saxofoon in militaire en civiele blaasorkesten. De saxofoon mag dan wel een succesvolle rol vervullen in het blaasorkest, toch is zijn functie beperkt tot het begeleiden van de melodie, aldus Gilson.[463]

De ontstaansgeschiedenis van 's werelds eerste saxofoonconcerto

Over het ontstaan van Gilsons eerste saxofoonconcerto heerst nog steeds onduidelijkheid. Er is de beruchte anekdote dat de componist zijn eerste concerto schrijft in opdracht van de Amerikaanse amateur-saxofoniste Elise Hall, beter gekend als de Saxophone Lady. Op de eerste pagina van de autograaf draagt Gilson dit concerto op aan Hall met de woorden: 'à Madame B. Hall de Boston'.

Hall leert aanvankelijk, reeds op jonge leeftijd, viool spelen. Wanneer ze later in Amerika terechtkomt, komt ze onvermoed met de saxofoon in aanraking: ze krijgt tyfus wat haar twee jaar lang (1894-1896) aan het bed gekluisterd houdt.[464] Meer nog, als gevolg van de ziekte manifesteert zich bovendien een toenemende doofheid. Haar echtgenoot, dr. Richard Hall, een gereputeerd chirurg, adviseert haar om een blaasinstrument te leren bespelen om op die manier haar doofheid terug te dringen. In Santa Barbara, de stad waar ze wonen, kent Hall een arbeider die de saxofoon bespeelt en met hem slaagt hij er in de eerste lessen te starten. Wanneer dr. Hall in 1897 sterft, erft Elise een fortuin dat haar de mogelijkheid geeft een financieel onafhankelijk leven te leiden en om ten volle haar passie voor de kunsten en de saxofoon uit te dragen. Om zichzelf en andere amateurmuzikanten speelkansen te geven sticht ze, aan het einde van de negentiende eeuw, samen met Georges Longy de Boston Orchestral Club.[465]

De financieel gunstige situatie van Hall stelt haar in staat om als voorzitster de Boston Orchestral Club te sponsoren. Als saxofoniste wil zij ook actief met het orkest meespelen, wat niet vanzelfsprekend is in een tijdperk waarin het repertoire voor solo

462 GILSON (Paul) en REMY (Albert), Les Géniales Inventions d'Adolphe Sax - La Vie Tourmentée d'Adolphe Sax, Institut National Belge de Radiodiffusion, Brussel, 1939.
463 GILSON (Paul) en REMY (Albert), Op. Cit., pp. 14-15.
464 Voor een biografische studie over Hall, zie: STREET (William), Elise Boyer Hall, America's First Female Concert Saxophonist: Her Life As Performing Artist, Pioneer of Concert Repertory for Saxophone and Patroness of the Arts, doctoraatsverhandeling Northwestern University, 1983.
465 STREET (William), Op. Cit., pp. 27–62.

saxofoon vooral bestaat uit werken voor saxofoon met pianobegeleiding. Het gebrek aan een concertant saxofoonrepertoire motiveert Hall om als opdrachtgever actief componisten een (betaalde) compositieopdracht te geven om voor haar en de club nieuwe muziek te creëren. Vanzelfsprekend maken de componisten hierbij gebruik van de saxofoon. Dankzij dit plan breidt het saxofoonrepertoire uit met werken in uiteenlopende bezettingen, gaande van concertante werken voor saxofoon tot kamermuziek.

Het mecenaat van Hall bekleedt een bijzondere plaats in de saxofoongeschiedenis. In totaal dragen zestien (mannelijke) componisten, onder wie ook Claude Debussy en Vincent d’Indy, een werk op aan deze “Saxophone Lady”. Opmerkelijk is dat Gilson in deze groep de enige componist is met Belgische nationaliteit. Veertien anderen hebben de Franse nationaliteit en Charles-Martin Loeffler is de enige Amerikaanse componist. Dat alle zestien componisten laureaten van de prestigieuze Prix de Rome zijn, suggereert dat Hall de meest vooraanstaande componisten van dat moment in Amerika wil promoten. Dat Hall niet enkel als mecenas optreedt, maar ook als uitvoerder, maakt bovendien dat ze over de hele lijn betrokken is.

Het hele Hall-repertoire bevindt zich tegenwoordig in de Special Collections, meer bepaald in de Elise Hall Collection of Saxophone Music by 20th Century Composers, van de New England Conservatory (NEC) in Boston.[466] Niet van alle opdrachten zijn de manuscripten beschikbaar, maar dan zijn er wel gedrukte partituuruitgaven voorhanden. Het is erg betekenisvol dat het saxofoonconcerto van Gilson als enige werk uit Halls opdrachten niet voorkomt in deze collectie, noch als handschrift, noch in gedrukte vorm. De reconstructie van Halls concertprogramma’s laat ook zien dat ze het concerto ook nooit heeft uitgevoerd. Het duurt uiteindelijk tot 5 maart 1921 – zo leert de autograaf ons – voor Gilson het werk deponeert bij de Société des Auteurs, Compositeurs & Editeurs de Musique (SACEM). Het lijkt dus wel alsof de componist zelf helemaal geen haast had om het werk de wereld in te sturen. En nadien raakt het concerto in zijn originele versie in de vergetelheid.

Hoe geloofwaardig is het dat Gilson in opdracht van Hall werkte? Tot nu toe wijst geen enkele bron op enig contact tussen beiden. Het ziet er zelfs naar uit dat Hall het werk niet eens had besteld. Waarom heeft Gilson zijn partituur dan toch aan haar opgedragen? Gilson is ongetwijfeld op de hoogte van Halls activiteiten als voorzitster van de Boston Orchestral Club en als uitvoerende amateursaxofoniste. Hij laat zich hierdoor inspireren en zelfs verleiden om een werk voor saxofoon te componeren. Maar het is ook tactisch interessant voor Gilson: met het opdragen van de partituur aan een internationaal gerenommeerde figuur als Hall spreekt Gilson niet alleen zijn bewondering uit. Hij grijpt ook de kans om zijn werk goed terecht te laten komen en zo de toekomst van zijn compositie te sturen. Met de naam Hall op het manuscript hoopt Gilson dat de saxofoniste gecharmeerd raakt, en dat ze dus het saxofoonwerk

466 ‘Special Collections’, New England Conservatory, www.necmusic.edu. Geraadpleegd op 12 april 2022.

zal oppikken, promoten en zelfs uitvoeren. Gezien de internationale beweging rondom Hall als saxofoniste en onderneemster kan dit plan van de componist, namelijk het verbinden van zijn eigen naam met die van een gereputeerde internationale uitvoerder, toekomstige uitvoeringen van zijn actueel en zelfs toekomstig werk bevorderen. De opdracht in de partituur grijpt Gilson aan om nieuwe samenwerkingen aan te gaan en om voor zichzelf nieuwe zichtbaarheid te creëren.

De overleverings- en uitvoeringsgeschiedenis van het eerste saxofoonconcerto

In het Fonds Paul Gilson in de muziekbibliotheek van het Brusselse conservatorium bevinden zich enkele handgeschreven inventarissen van de componist zelf. Met 'chez moi' geeft Gilson weer dat hij zowel het eerste als het tweede saxofoonconcerto thuis bewaarde. Ook Brenta vermeldt in Gilsons werkenlijst dat zowel het eerste als het tweede concerto in manuscript zijn gebleven. Vandaag de dag zijn er van het eerste saxofoonconcerto twee manuscripten bekend: de autograaf en een handgeschreven kopie.[467]

In 2017 komt de autograaf na vele omwegen terecht in de muziekbibliotheek van het Koninklijk Conservatorium van Brussel. Jules Blangeois, trombonist en leerling van Gilson, krijgt de autograaf in zijn bezit na diens overlijden. Later neemt Charles De Cock, een leerling van Blangenois, de partituur mee naar het zuiden van Frankrijk. Een antiquair treft de partituur aan in de inboedel van De Cock en contacteert Luc Vertommen die nadien samenwerkt met Johan Eeckeloo, de bibliothecaris van de Nederlandstalige muziekbibliotheek van het Conservatorium van Brussel, en met de auteur van dit stuk, om de partituur weer naar Brussel te brengen. Zo komt er een einde aan de jarenlange zoektocht naar de autograaf.

In 2019 duikt dan een tweede partituur op, een handgeschreven kopie van de autograaf.[468] Patrick Van Heddegem, een gedreven verzamelaar van Belgische muziek, ontdekt deze partituur op een rommelmarkt en wordt voor een klein bedrag de eigenaar van een goed bewaarde, ingebonden kopie van Gilsons eerste saxofoonconcerto. De partituur draagt een stempel, kent verschillende optekeningen en is vergezeld van verschillende brieven en een postkaart. Het eerste en oudste opschrift is van Alfred Frèteur, die de kopie van het saxofoonconcerto maakt en dateert op 23 maart 1911 in

467 Voor de verschillende vindplaatsen van diverse autografen, kopieën en uitgaven zie: BERTELS (Kurt), Op. Cit., p. 78. In 2018 verschenen drie versies van het eerste saxofoonconcerto, zie: GILSON (Paul), BERTELS (Kurt) en VERTOMMEN (Luc), Concerto nr. 1 [altsaxofoon en piano], Band Press, Zaventem, 2018; GILSON (Paul), BERTELS (Kurt) en VERTOMMEN (Luc), Concerto nr. 1 [altsaxofoon en harmonieorkest], Band Press, Zaventem, 2018; GILSON (Paul), BERTELS (Kurt) en VERTOMMEN (Luc), Concerto nr. 1 [altsaxofoon en symfonieorkest], Band Press, Zaventem, 2018.

468 Deze partituur bevindt zich in de privécollectie van Patrick Van Heddegem.

Houdeng-Aimeries, een deelgemeente van de Waalse stad La Louvière. Waarom Frèteur als kopiist optreedt, blijft een raadsel. Een bijgevoegde enveloppe, verzonden op 26 augustus 1911, bevat een prentbriefkaart waarmee Gilson wijst op drie wijzingen in de partituur: de componist wil Frèteur inlichten over deze door de tijd heen aangebrachte veranderingen. Een tweede opschrift verklaart dat Simon Poulain de Frèteur-kopie aan saxofonist Elie Apper schenkt op 7 december 1978: 'très cordialement offert au virtuose E. Apper, professeur au C.R. Bruxelles et brillant soliste de la Musique de Guides.' Dit toont aan dat de kopie eerst – op onverklaarbare wijze – in handen komt van Poulain. Deze kapelmeester dirigeert de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen tussen 1948 en 1957 en is een stadsgenoot van Frèteur. Om het concerto te kunnen uitvoeren met het harmonieorkest van de Gidsen, overhandigt Apper de kopie aan kapelmeester Ducène. Behalve de bovenvermelde opname voert de muziekkapel het werk ook uit tijdens een galaconcert op 27 maart 1980 tijdens het 5de Internationaal Saxofoonsymposium in het Conservatorium van Gent. Nadien, zo toont een stempel op de partituur, bewaart Apper de kopie in zijn persoonlijke muziekbibliotheek met het nummer EA350.

Saxofonist Apper is er zich van bewust dat de symfonische partituur van het concerto wordt gezocht. Dat bewijzen twee aan de Frèteur-kopie toegevoegde brieven. Nog voor dat saxofonist Norbert Nozy een opname van het werk maakt met de Gidsen (cf. infra) richt Vertommen op 2 december 1999 een brief aan Apper. Vertommen speelt een cruciale rol in het tot stand komen van de cd *Portrait of Paul Gilson*, een samenwerking tussen de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen en Brassband Buizingen:

> Ter attentie van Dhr. Ellie [sic] Apper
>
> BETREFT: De versie voor symfonisch orkest van het eerste saxofoonconcerto van Paul Gilson
>
> Onlangs nam ik met U contact in verband met dit werk. Op dit moment werken wij aan een projekt rond de muziek van Gilson en het vinden van de partituur van dit werk zou ons enorm helpen. Uit diverse bronnen vernemen we dat het 'ergens wel moet bestaan'. Mocht U nog nuttige informatie te binnen schieten die het vinden van deze partituur zou kunnen bevorderen, laat met [sic] dan aub een berichtje.

Bijna twee maanden later, op 30 januari 2000, probeert ook musicoloog en Gilsonliefhebber en -kenner Jaak Van Holen informatie te krijgen over het mogelijke bestaan van de symfonische partituur:

> Om het werk van deze miskende toondichter te promoten werd vorig jaar overgegaan tot de oprichting van een vzw, de Foundation Paul Gilson, die zich o.m. tot doel stelt alle mogelijke partituren van en documenten betreffende Gilson te verzamelen.
> Omdat heel wat handschriften in de loop der tijd erg verspreid zijn geraakt, ben ik zo vrij me tot U te richten met de vraag of U soms enige informatie hebt over waar een aantal partituren en handschriften zich zouden kunnen bevinden?

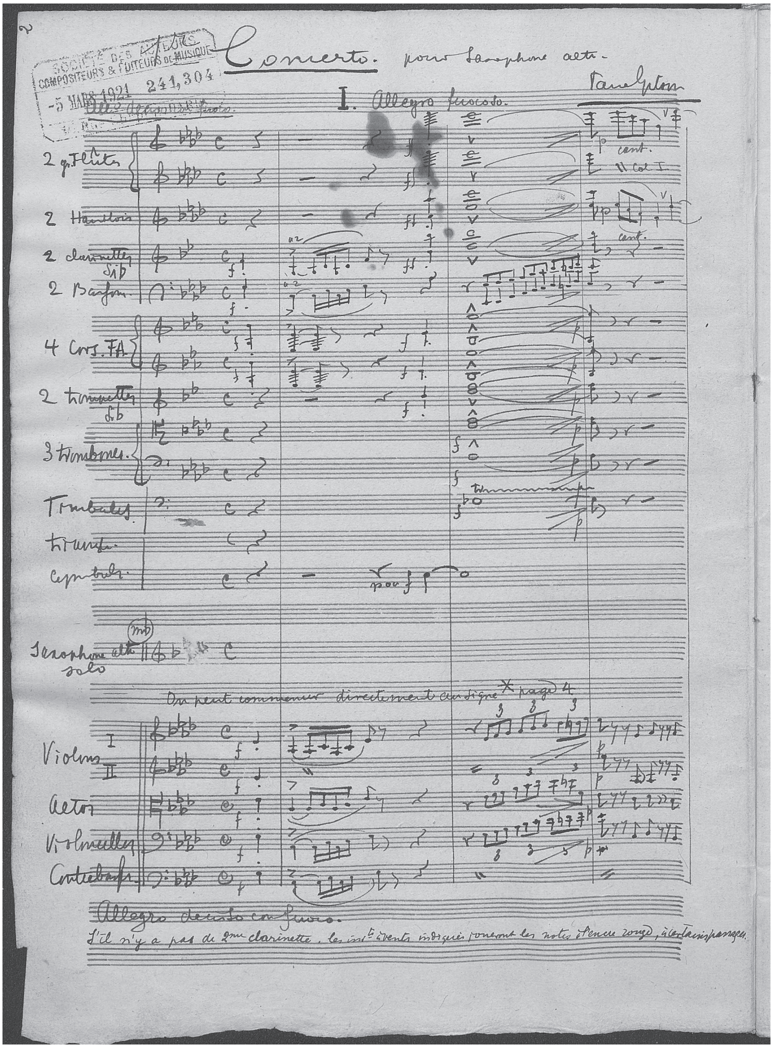
Hoewel Apper niet vermeldt dat hij de partituur in zijn persoonlijk bezit heeft, laat hij het niet na om Van Holen op 18 februari 2000 het volgende te antwoorden:

> Later, tijdens mijn studies aan het Conservatorium te Brussel, vernam ik dat Gilson een 1e Concerto voor altsaxofoon (uitg. Gervan) en ook een tweede zou geschreven hebben. Nooit heb ik één van beide werken kunnen beluisteren. Maar Cdt [commandant] Poulain schenkt mij tijdens een receptie de partituur van het Concerto 1 die ik onmiddellijk overmaak aan Majoor Ducène, voor een harmoniebewerking. Alleen deze versie had belang voor mij. Samen met de Gidsen werd dit Concerto tientallen keren uitgevoerd in binnen- en buitenland en ook door de toenmalige BRT- en RTBF- zenders opgenomen. Er werd ook een L.P. [sic] opgenomen (gemaakt voor ZEPHYR 08) (Uitg. Schott Frs) onder de naam Saxorama.

Het antwoord van Apper bevordert de zoektocht niet. Toch bevat zijn antwoord een interessante gedachte van die tijd, namelijk dat voor hem als saxofonist alleen de bewerking voor het harmonieorkest enig belang heeft. De saxofonist spreekt als het ware zijn veto uit over de originele symfonische orkestversie, en dat terwijl hij zelf – zo schrijft hij letterlijk – geen enkele opname van die originele symfonische versie kent. Maar waarom beweert Apper dit dan? Enerzijds kan het een persoonlijke artistieke keuze zijn, anderzijds kan het ook met profilering te maken hebben. Als Apper op eigen initiatief de symfonische partituur door de harmonieversie van Ducène vervangt, en hij weet dat er geen symfonische uitvoering bestaat, dan is hij ook meteen de eerste saxofonist die ’s werelds eerste concerto doet klinken zoals het hoort. Maar misschien is dit een gedachte die te ver gaat. Wat er ook van zij, Apper helpt Vertommen en Van Holen niet verder in hun zoektocht. Tot de autograaf in Zuid-Frankrijk en nadien de kopie worden gevonden blijft het raadsel over het bestaan van de symfonische versie leven. In 2020 volgt een allereerste opname van het eerste saxofoonconcerto (cf. infra).

De eerste uitvoeringen van het eerste concerto vinden plaats in de context van de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen. In de loop van de twintigste eeuw realiseert dit harmonieorkest de eerste twee en enige opnames. De gewezen kapelmeester Yvon Ducène maakt van het concerto een bewerking en werkt samen met saxofonist Elie Apper voor een eerste opname in 1980. Nadien werkt het orkest onder leiding van

François De Ridder samen met saxofonist Norbert Nozy. Ontegensprekelijk spelen deze twee opnames een belangrijke rol in de perceptie en de overleveringsgeschiedenis van het concerto. Het saxofoonconcerto wordt zo tijdens de twintigste eeuw, en aan het begin van de eenentwintigste eeuw aanvaard als een compositie voor saxofoon en harmonieorkest. Pas in 2020, 118 jaar na compositiedatum, voeren Symfonieorkest Vlaanderen en Kurt Bertels de originele symfonische partituur uit.



FIGUUR 1: de eerste pagina uit de symfonische orkestversie van Paul Gilsons saxofoonconcerto (1902).

Het tweede saxofoonconcerto: ontstaans-, overleverings- en uitvoeringsgeschiedenis

De ontstaans-, overleverings- en uitvoeringsgeschiedenis van het tweede saxofoonconcerto is veel minder complex dan die van het eerste concerto. Dit tweede concerto raakt niet zoek en is ook niet het resultaat van een specifieke opdracht of samenwerking; de autograaf bevat geen naam van een opdrachtgever of uitvoerder. Net zoals het eerste concerto werkt Gilson het tweede concerto af in 1902 en maakt hij ook verschillende handgeschreven kopieën van de symfonische partituur. Deze partituren blijven in België.[469]

Op de vraag waarom Gilson meteen na het afwerken van een eerste concerto al een tweede schrijft, moeten we het antwoord schuldig blijven. In de eerste plaats lijkt het wel alsof de componist uit interesse voor de saxofoon het plan opvatte een vervolg op zijn eerste concerto te schrijven, waarbij het tweede hem moet toelaten de technische en muzikale eigenschappen van de saxofoon op een andere manier uit te proberen.

Het tweede concerto kent vandaag slechts twee opnames: één door saxofonist Nozy met het Nieuw-Vlaams Symfonieorkest en één door saxofonist Kurt Bertels met het Symfonieorkest Vlaanderen.

De saxofoonpraktijk

Tot slot wil ik ook enkele artistieke inzichten delen over Gilsons saxofoonconcerti, die ik met Symfonieorkest Vlaanderen heb uitgevoerd. Mijn eigen uitvoeringen op basis van deze manuscripten met een altsaxofoon van Buffet-Crampon (Evette & Schaeffer, 1898), het instrument dat Hall overigens bespeelde, hebben mij geholpen om ook vanuit de praktijk Gilsons gebruik van de saxofoon te begrijpen. Mijn instrument confronteert mij met de technische mogelijkheden en moeilijkheden waarmee ook saxofonisten van die tijd geconfronteerd waren. Het gebruik van dit historisch instrument heeft dan ook een impact op mijn uitvoeringspraktijk en muzikale interpretatie. Mijn eigen uitvoeringswijze maakt deel uit van mijn historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk, die ik bewerkstellig aan de hand van een grondige kennis van de techniek en de speelconventies in de periode van een muziekstuk. Om tot mijn eigen inzichten en uitvoeringswijze te komen, heb ik dus ook de autografen van de componist gebruikt.

---

469 Voor de verschillende vindplaatsen van de autografen, kopieën en uitgaven: zie BERTELS (Kurt), Op. Cit., p. 78. In 2020 verschenen drie versies van het tweede concerto, zie: GILSON (Paul), BERTELS (Kurt) en VERTOMMEN (Luc), Deuxième concerto [altsaxofoon en piano], Band Press, Zaventem, 2018; GILSON (Paul), BERTELS (Kurt) en VERTOMMEN (Luc), Deuxième concerto [altsaxofoon en harmonieorkest], Band Press, Zaventem, 2018; GILSON (Paul), BERTELS (Kurt) en VERTOMMEN (Luc), Deuxième concerto [altsaxofoon en symfonieorkest], Band Press, Zaventem, 2018.

De kern van mijn artistieke ervaring met beide werken houdt in dat Gilson de eerste componist is die de saxofonist technisch uitdaagt en de saxofoon opvat als een volwaardig solistisch instrument dat meer toevoegt dan enkel een supplementaire kleur. Gilson vult, met andere woorden, de functie van de jonge saxofoon anders in dan zijn tijdgenoten. Hoewel hij de eerste componist is die een saxofoonconcerto schrijft, toch is hij niet de eerste die voor (solo) saxofoon en orkest componeert. Al in 1879 draagt de Amerikaanse componist Caryl Florio zijn *Introduction, Theme and Variation* op aan saxofonist Edouard Lefèbre. Deze compositie gaat hoogstwaarschijnlijk door voor de eerste compositie voor saxofoon en orkest in de muziekgeschiedenis. Nadien, in 1900, componeert Loeffler zijn *Divertissement Espagnol* voor saxofoon en orkest, het allereerste werk in opdracht van Hall.

In tegenstelling tot Gilson waren de andere componisten die een werk aan Hall hebben opgedragen waarschijnlijk goed vertrouwd met haar speelstijl. Halls amateurniveau verklaart wellicht waarom de saxofoon in de werken van deze componisten slechts als een toegevoegde kleur wordt gebruikt. Ook stemden deze componisten hun saxofoonpartituur af op de gelimiteerde technische vaardigheden van Hall, die de opdrachtwerken zelf met de Boston Orchestral Club wilde uitvoeren. Gilson daarentegen vergt met zijn saxofoonpartituur een hoog speelniveau en stemt de solopartij dus niet af op de competenties van de amateurspeelster. Dezelfde hoge technische vereisten bepalen ook de saxofoonpartij in Gilsons tweede saxofoonconcerto.

Het verschil tussen hoe Gilson en deze overige componisten de rol van de saxofoon percipiëren, werd meermaals in de pers beschreven. In *La Revue Musicale* volgde een recensie over Halls uitvoering van d'Indy's *Choral Varié*:

> Un chant simple et triste, de la tristesse des âges anciens… impossible de retrouver (dans toute la pièce) la moindre trace de virtuosité; partout l'instrument solo garde son caractère expressif, et n'intervient que pour donner à l'ensemble sa teinte particulière de douceur et de mélancolie.[470]

Een ander opvallend voorbeeld uit de pers is hoe de *Boston Daily Evening Transcript* beschrijft dat een componist als Loeffler de saxofoon ook niet als een solistisch instrument inzette in zijn *Divertissement Espagnol*:

> […] To be sure, there is, in this Divertissement an obligato part for alto saxophone; but it does assume the proportions of an actual concertante part. The instrument is treated as one of the woodwind group, and it is not brought into much more prominence than its companions. The Divertissement can stand as an orchestral work, not as a pseudo-concerto; in the finale, the saxophone does not even appear at all.

[470] *La Revue Musicale*, N°18, 15 december 1903.

> [...]
> But, in this Divertissement, Mr. Loeffler shows that he has endowed the orchestra with a really new voice, a new timbre, at once individual and profitable. One would hardly have thought that that chilly, lackluster tone could be made to blend so well with the other warmer voices of the woodwind and horns, but Mr. Loeffler has so exploited it as to show it to be of real value.[471]

In het *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatte* verscheen een vergelijkbare reactie op de eerste uitvoering van Debussy's *Rapsodie* in Zwitserland: 'the score was "specifically composed to showcase the solo instrument [timbre], instead of the instrument and its technique serving the work of art".'[472]

Gilsons werk vergt bovendien een technische beheersing in het hele toonbereik van de saxofoon. Vroege saxofoons hebben in vergelijking met hedendaagse instrumenten een beperkter bereik, meestal van bes° of b° tot e3 of f3. Gilson daarentegen bespeelt in beide saxonfoonconcerto's het volledig bereik van bes° tot f3; enkel in het eerste concerto gaat hij de b° en bes° uit de weg. In het tweede concerto geeft hij alternatieve mogelijkheden om de bes° te vervangen. Maar in de beginperiode van de saxofoon vermeden componisten net dit extreem hoge en lage register, wellicht omdat deze registers moeilijk te beheersen waren: op een historisch instrument vergt het gebruik van de volledige tessituur een gecontroleerde blaastechniek.[473] En aanvankelijk gebruikten de meeste saxofonisten een dubbellipembouchure, die de controle over het blazen juist bemoeilijkt.[474] Een dubbellipembouchure houdt in dat je als speler zowel de onder- als bovenlip naar binnen plooit, zoals hoboïsten en fagottisten dat ook doen. In het algemeen belemmert een dubbellipembouchure dus de beheersing van de geluidsproductie en het uithoudingsvermogen en hindert het de saxofonist om de klank krachtig genoeg over het orkest te projecteren. Deze embouchure wordt vandaag nog zelden gebruikt door saxofonisten, die de steun van de boventanden gebruiken om meer kracht bij te zetten. De praktijk heeft me dus geleerd dat Gilson een techniek vergde van de saxofonist die fysiek niet haalbaar was (en is). In dat opzicht week hij duidelijk af van zijn tijdgenoten die voor Hall schreven en technisch een pak minder veeleisend waren.

Een ander uitdagend aspect in beide concerto's is de suggestie van de componist om harmonieken te gebruiken; in het geval van de saxofoon zijn dat toonhoogten die volgen op de fis3, tegenwoordig de hoogste noot in de tessituur van het instrument. Deze techniek is vandaag de dag ingebed in de saxofoonpraktijk, maar was erg ongebruikelijk in 1902. In het derde deel van het eerste concerto vraagt Gilson tweemaal het

471 *Boston Daily Evening Transcript*, 30 januari 1901.
472 NOYES (James Russell), Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century, doctoraatsverhandeling Manhattan School of Music, 2000, p. 417.
473 BERTELS (Kurt), Op. Cit., p. 67.
474 BERTELS (Kurt), Op. Cit., pp. 106–113.

gebruik van de g3; in het tweede concerto belast hij de uitvoerder verschillende keren met diezelfde harmoniek. Het feit dat Gilson voor deze g3 ook een alternatief voorziet, impliceert dat de componist zich wel degelijk bewust is van het feit dat harmonieken zelden worden uitgevoerd. Door deze g3 te includeren is Gilson dan ook vooruitstrevender dan, en gaat hij een stap verder dan zijn collega-saxofooncomponisten die eveneens schreven voor Hall.

In beide concerto's presenteert Gilson de saxofoon als een uitermate solistisch instrument dat dialogeert en wedijvert met het orkest. In het tweede concerto verschijnt enkel aan het einde van het eerste deel een cadens. In het eerste concerto verschijnen er twee cadensen, één aan het eind van het eerste deel, en een tweede aan het eind van het derde deel. Gilson implementeert deze virtuoze passages telkens als het hoogtepunt vlak voor het slot van die verschillende delen. De twee cadensen zijn van korte duur, uitgeschreven – dus niet geïmproviseerd. In vergelijking met andere composities voor saxofoon en orkest uit die tijd is Gilson de eerste die gebruik maakt van de conventionele cadens. Hoewel deze virtuoze solopassages relatief kort zijn, stellen ze de solist toch in staat de saxofoon als de echte protagonist van het concerto te presenteren. Aan de hand van deze cadensen presenteert de componist de saxofoonklank niet alleen in combinatie met het volledige orkest, maar ook als een onafhankelijke klank. De technische uitdagingen in beide cadensen zijn vergelijkbaar, met loopjes tussen de extremen van het saxofoonregister en trillers.

In het tweede concerto voorziet Gilson alternatieve creaties voor verschillende virtuoze passages. Met een handgeschreven briefje – bijgevoegd aan de partituur van het tweede concerto – geeft hij aan dat hij de saxofoon als een 'evoluerend' instrument beschouwt:

> Les passages de virtuosité sont basés sur la technique du saxoph. usitée en 1902: games et arpèges diatoniques avec un minimum d'altérations; games chromatiques franches. Ce qui facilite l'exécution. Depuis, la technique s'est fort développée et les instruments se sont perfectionnés. Ce qui a amené un style plus libre, plus compliqué aussi. En sorte que les traits de virtuosité pourraient être modernisés, afin d'être un peu plus au gout [sic] actuel des virtuoses.

De componist legt uit dat het concerto de ontwikkeling van de saxofoonpraktijk mag volgen. In principe richt hij zich op de actuele saxofonist, maar geeft tegelijkertijd aan dat de partituur, naargelang de technische ontwikkeling van het instrument, kan veranderen. Zo houdt Gilson zijn tweede saxofoonconcerto flexibel aanpasbaar voor toekomstige uitvoerders. In hetzelfde briefje noteert hij ook nog verschillende voorstellen om bepaalde instrumenttechnische lijnen nog virtuozer te maken. De saxofonist kan hiertoe een beroep doen op de door de componist opgegeven alternatieve notenbeelden op verschillende plaatsen in de partituur. Dit doet hij bijvoorbeeld ook

voor de cadens in het eerste deel van het tweede saxofoonconcerto: de uitvoerder krijgt als het ware de toestemming van de componist om creatief om te springen met de cadens en om eventueel zelf een eigen cadens uit te werken. Deze informatie is ontzettend waardevol voor een uitvoerder als ik die op zoek gaat naar de relatie tussen de componist en de uitvoerder.

Een laatste opmerkelijk verschil tussen de historische en de hedendaagse saxofoonpraktijk is het gebruik van de octaafsleutels door de linkerhand. Terwijl negentiende- en vroeg-twintigste-eeuwse saxofoons twee sleutels hebben om een octaaf hoger te spelen, hebben moderne instrumenten er slechts één. Dit historische organologische systeem vereist een geavanceerde speeltechniek, en in het bijzonder een goed ontwikkelde linker-duimtechniek. De eerste octaafsleutel is nodig om van d2 tot en met gis2 te spelen, de tweede octaafsleutel van a2 tot en met f3. Door beide concerto's heen drijft Gilson deze duimtechniek tot het uiterste, wat opnieuw duidelijk contrasteert met saxofoonpartituren van zijn tijdgenoten.

Besluit

De Belgische componist Paul Gilson speelt met zijn saxofoonconcerto's een pioniersrol in de saxofoongeschiedenis en bij uitbreiding in de internationale muziekgeschiedenis. Eenenzestig jaar na de officiële voorstelling van de saxofoon in Brussel introduceert hij als eerste het genre van het concerto in het saxofoonrepertoire. Na de negentiende-eeuwse beginperiode van de saxofoon positioneert Gilson zich als niet-saxofonist door het jonge instrument op te voeren als solistisch met orkest. Hij versterkt nog zijn profilering in de saxofoonwereld door zijn eerste concerto op te dragen aan de beroemde saxofoniste Elise Hall.

Gilson componeert zijn concerto's in een periode waarin de bredere belangstelling en waardering voor de saxofoon als solo-instrument eerder beperkt blijven. In zijn traktaten en ongepubliceerde notities toont de componist zich bewust van het internationale debat over de intrede van de saxofoon en toont hij enig voorbehoud ten opzichte van het jonge instrument. Toch blijkt dat Gilsons houding steeds veranderde. Terwijl hij veel kritiek uit op het timbre van de saxofoon, hekelt hij vooral dat de saxofoon niettemin ondervertegenwoordigd is en dat de instrumenten – of de instrumentalisten – niet goed klinken. Hij vermeldt de saxofoon in zijn *Manuel de musique militaire* en niet in zijn orkestratieleer, *Le tutti orchestral*.

Ondanks de reserves die Gilson in zijn geschriften uit, laat hij het instrument toch schitteren in zijn saxofoonconcerto's. De saxofoon mag er als een volwaardig solistisch instrument dialogeren met het orkest. Hiermee vat hij de mogelijkheden van het jonge instrument anders op dan zijn tijdgenoten d'Indy, Debussy en Loeffler. In zijn werk is de saxofoon meer dan een toevoegde kleur aan het orkest. Hij beperkt zich niet tot

het spelen van een melodie, maar hij vereist duidelijk een hoger technisch niveau van uitvoering. Hij gebruikt dus de vorm van het conventionele concerto om de inhoud te ondersteunen. Gilson is de enige componist uit de saxofonistengroep rond Hall die een stuk creëert dat beantwoordt aan de kenmerken van een concerto. Ook heeft hij zijn compositie niet afgestemd op de amateurpraktijk van Hall of de gangbare praktijk van andere uitvoerders. Toch lijkt de Saxophone Lady, die Gilson niet persoonlijk kende, de componist omgekeerd wel te inspireren om zijn visie op de saxofoon te verruimen. Hoewel haar naam op de autograaf van het eerste concerto prijkt, heeft Hall het concerto nooit uitgevoerd. Om redenen die tot op heden nog steeds onduidelijk zijn, komt ook Gilsons tweede concerto niet tot uitvoering in de loop van zijn leven.

Met de nota bij zijn tweede concerto, waarin hij liet doorschemeren dat zowel het instrument als de saxofoonpraktijk evolueerden, lijkt de componist zelfs vooruit te lopen op de toekomstige uitvoeringspraktijk van saxofonisten. Daarmee leek hij zich te realiseren dat de saxofoon een algemeen erkend instrument zou worden en dus een prominentere rol zou gaan spelen in de toekomst. Later, aan het eind van zijn leven, werkte de componist zelfs mee aan radio-uitzendingen waarin zowel de saxofoon als de andere door Sax uitgevonden instrumenten een belangrijke rol speelden. Hieruit mag blijken dat de saxofoon net voor de Tweede Wereldoorlog, in vergelijking met de periode van het eerste saxofoonconcerto, al heel wat meer aanvaard was.

LITERATUURLIJST

[S.N.], La Grande Harmonie : son histoire, ses oeuvres, son centenaire, rue Montagne-aux-herbes-potagères, 1911.

ALEXIS (GEORGES), Un apôtre de la musique russe. Théodore Jadoul et le premier concert russe à Liège, in: *La Vie Wallone*, 1929, vol. 9, N° 6, p. 180–190.

AVERMAETE (ROGER), Herinneringen uit het Kunstleven. 1918–1940, A. Manteau, Brussel, 1952–1958.

BAECK (ERIC) EN BAECK-SCHILDERS (HEDWIGE), De concerten op de Wereldtentoonstelling te Antwerpen in 1885, in: *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten,* Brussel 1995, vol. 55, N°1.

BAECK-SCHILDERS (HEDWIGE), Emile Wambach (1854–1924) en het Antwerpse muziekleven, in *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, Brussel, 1986, vol. 48, N° 44.

BAERWOLF (LOUIS), Charles-Louis Hanssens: sa vie et ses œuvres, Veuve Ferdinand Larcier, Brussel, 1894.

BERGMANS (PAUL), Le Cercle des Concerts d'Hiver Gand 1895–1935, Van Doosselaere, Sint-Amandsberg, 1935.

BERTELS (KURT), Een ongehoord geluid. De saxofoonklas van het Koninklijk Conservatorium Brussel tussen 1867 en 1904, Brussel, ASP Editions, 2020.

BERTELS (KURT), De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk, doctoraatsverhandeling, Vrije Universiteit Brussel, 2020.

BERTELS (KURT) EN VAN DEN BUYS (KRISTIN), The Nineteenth-Century Brussels Saxophone School, in: *The Saxophone Symposium*, vol. 43, 2020, pp. 71–86.

BERTELS (KURT), Gevonden: 's werelds eerste saxofoonconcerto, in: *De Moderne Tijd. De Lage Landen, 1780–1940*, 3 (4), pp. 351–359.

BERTELS (KURT), Performing Dedications: A contextual and artistic reflection on the dedication of the world's first saxophone concerto, in: *FORUM+*, 2022, vol. 29, N°3, pp. 47–53.

BILLIET (JEROEN), Brave Belgians of the Belle Epoque: A Study of The Late-Romantic Ghent Horn Playing Tradition, doctoraatsverhandeling UGent, 2021.

BILLIET (JEROEN), 200 Years of Belgian Horn School: A Comprehensive Study of the Horn in Belgium, 1789–1960, postgraduaatsthesis Orpheus Instituut, 2008.

BILLIET (JEROEN), De 'style distingué' van Alphonse Stenebruggen. Een artistiek onderzoek naar de interpretatieve uitdieping van het romantische hoornrepertoire, in: *FORUM+*, 2015, vol. 22, N°3, pp. 30–41.

BILLIET (Jeroen), Belgium, France and the Horn in the Romantic Era : Tradition, Influences, Similarities and Particularities, in: ALLENBACH (Daniel), VON STEIGER (Adrian) en SKAMLETZ (Martin) (eds.), Romantic Brass : Französische Hornpraxis Und Historisch Informierter Blechblasinstrumentenbau, Markgräferland: Argus, Schliengen, 2016, pp. 328–339.

BILLIET (Jeroen), Poetic Voices: The Horns of the Van Cauwelaert Brass Instrument Workshop in Brussels in the Ghent Royal Conservatory Historical Instrument Collection, in: Larigot, 2019, juni (XXIX), pp. 58–67.

BLANGENOIS (Jules), Jubilé Paul Gilson, in: *La Revue Musicale Belge,* 1925, vol.1, N° 7, p. 8.

BOEREBOOM (Marcel), Handboek van de muziekgeschiedenis, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1973.

BOUNAMEAUX (Henry), Ensor-Khnopff: la querelle d'une image?, in: *Bulletin des musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 1992–1993, 41–42, pp. 127–147.

BRENTA (Gaston), Les Synthétistes, in: *Music. Revue de la musique, de la danse et du théâtre*, 1930, vol. 7, N° 63, pp. 278–280.

BRENTA (Gaston) e.a., Paul Gilson, in: *La Revue Musicale Belge,* 1935, vol. 11*, Numéro Spécial*.

BRENTA (Gaston), Paul Gilson en de sintetisten, in *Voorlichtingsblad van het Belgisch Muziekleven*, 1966, vol. 1, N° 1, pp. 17–19.

BRENTA (Gaston), Paul Gilson: Esquisse monographique et analytique. Sa carrière, son art, ses œuvres, sa philosophie, Brussel, 1926.

BRENTA (Gaston), Paul Gilson, La Renaissance du Livre, Brussel, 1965.

BROECKX (Jan), Lodewijk Mortelmans. Een Van-Nu-en-Strakser der muziek, Standaard Boekhandel, Antwerpen, 1945.

BROECKX (Jan), *Grondslagen van de muziekgeschiedenis*, Metropolis, Antwerpen, 1978.

BRONNE (Carlo), La Comtesse de Mercy-Argenteau et la musique russe, Librairie des Champs-Elysées, Parijs, 1935.

BUYENS (Koen), Muziek en natievorming in België: het muziekleven te Brussel, 1830–1850, in: *BMGN – Low Countries Historical Review*, 2006, vol. 121, pp. 393–417.

CANTARELLA (Marie-Paule), 150 ans de Vie Musicale, Legrain, Brussel, 1979.

CELIS (Frits), Archivalia van de Vlaamse muziek. De opvolging van J. Blockx als directeur van het Antwerpse Conservatorium, in *Gamma,* 1976, vol. 28, N° 5, pp. 187–188.

CELIS (Frits), Bij de honderdste verjaardag van de geboorte van Paul Gilson, in: *De Toerist,* 1965, vol. 45, N° 45-46, pp. 725–729, en in: *De Autotoerist*, 1965, vol. 25, N° 25-26, pp. 1213-1217.

CELIS (Els) en LOBBESTAEL (Annemie), Daniel Sternefeld over Prinses Zonneschijn, in: *Nieuwe Vlaamse muziek revue*, 2003, vol. 10, N° 1, p. 65.

CLOSSON (Ernest) en VAN DEN BORREN (Charles) (eds.), La Musique en Belgique. Du Moyen-Age à nos jours, La Renaissance du Livre, Brussel, 1950.

CLOSSON (Ernest), Société des Concerts populaires, Imprimerie Veuve Monnom, 1927.

CLOSSON (Ernest), Paul Gilson, in: *La Libre Critique*, 1893, vol. 3, N°22, p. 178.

CLOSSON (Ernest), Mengelingen, in: *De Vlaamsche School*, 1895, vol. 8, p. 152.

COMBARIEU (Jules), Histoire de la musique. Des origines au début du XXe siècle (Tome I), A. Colin, Parijs, 1942.

COMMINS (Daniel) (ed.), Aan de muziek. 150 jaar muziekleven in Brussel, Lannoo, Tielt, 1997.

CONTINI (Eric), Une ville et sa musique. Les Concerts du Conservatoire Royal de Musique de Liège de 1827 à 1914, Mardaga, Luik, 1990.

CORBET (August) en STERNEFELD (Daniel), Gilson, Paul, in ROBIJNS (Jozef) en ZIJLSTRA (Miep), *Algemene Muziekencyclopedie*, deel 3, Haarlem, 1980, pp. 396–398.

CORBET (August) (ed.), De Vlaamse muziek sedert Benoit, *V.E.V.-berichten*, Antwerpen, 1951.

CORBET (August), Paul Gilson : Flemish Composer, in *Music and Letters*, 1946, vol. 27, N° 2, pp. 71-73.

CORBET (August), Vijftig jaar Vlaamse operacompositie (1890-1940), in: *Handelingen van het XXIle Vlaams Filologencongres,* Gent, 1957, pp. 370-375.
CORBET (August), Voor het doek opgaat. Kon. Vlaamsche Opera: « Prinses Zonneschijn », in: *Het Tooneel*, vol. 24, N° 3, 1 oktober 1938, p. 1.
CORBET (August), Paul Gilson, in: BLUME (Friedrich) (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel-Bazel, 1956, kol. 133–134.
CORNAZ (Marie), À la redécouverte d'Eugène Ysaÿe, Brepols Publishers, Turnhout, 2019.
CORNAZ (Marie), Les princes de Chimay et la musique, Dexia-La Renaissance du Livre, Brussel, 2002.
CORNAZ (Marie), Louise de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne, in: *Revue liégeoise de musicologie*, 20, 2002, pp. 123-133.
COTTRELL (Stephen), The Saxophone, Yale University Press, New Haven/London, 2013.
CUI (César), Uitgekozen brieven, Muzgiz, Leningrad, 1955.
DANEAU (Suzanne), «Les deux Bossus» au Théâtre Royal de la Monnaie, in: *Gazette Musicale et Revue de tous les Arts*, 1934, vol. 1, N° 10, pp. 7-8.
DANEAU (Suzanne), Paul Gilson, leven en œuvre (vert. L. Ceunen), in: *Het Toneel en het Antwerps Toneel*, 1965, vol. 63, N° 8, p. 2.
DE BEENHOUWER (Jozef), Avondliedekens, in: *Muziek & Woord,* 1992, vol. 18, N° 218, pp. 4-5.
DE BEENHOUWER (Jozef) en TEIRLINCK (Frank) (eds.), August De Boeck (1865-1937). Componist, Gemeente Merchtem, Merchtem, 2011.
DE BOM (Joris), Paul Gilson, in *Het Nederlandsch Tooneel,* 1904, vol. 10, N° 4, p. 1.
DE GERS (Arthur), Historiek van de Vlaamse Opera, 1890 - 1913, De Vos & Van der Groen, Antwerpen, s.d.
DE GERS (Arthur), Théâtre Royal de la Monnaie, 1865-1926, Presses P. Dykmans, Brussel, 1926.
DE GUIDE (Richard), Jean Absil. Vie et oeuvre, Casterman, Tournai, 1965.
DE KLERK (Jos), Paul Gilson, grote vriend en ijveraar voor de blaasmuziek, een eeuw geleden geboren, In: *Sint-Cecilia,* 1965, pp. 340–342.
DE MEYERE (Victor), Pol de Mont!, in: *Nederlandsch tijdschrift voor volkskunde*, vol. 36, 1931, p. 116.
DE MONT (Pol) [Polyd. Egmonts], Uit den mond des volks, in: *Rond den heerd*, 1876, vol. 11, N° 38, p. 304.
DE MONT (Pol), De invloed van muziek en zang op den mensch, in: Een-en-twintig redevoeringen, Janssens, Antwerpen, 1921, pp. 141–142.
DE MONT (Pol), Muziekdrama of zangspel, in: Inleiding tot de poëzie: schets van een moderne poëtiek, Wolters, Groningen, 1898, p. 267.
DE MONT (Pol) en DE COCK (Alfons), Vlaamsche volksvertelsels uit den volksmond opgeschreven [oorspronkelijk Vlaamsche volksvertelsels, 1898], Thieme, Zutphen, 1927, p. vii.
DE MONT (Pol), Prinses Zonneschijn, in: *Elsevier's geïllustreerd maandschrift*, vol. 11, 1896, p. 50.
DE MONT (Pol) [K. M. Pol de Mont], Scoonslaepsterken, in: *Jongelingsleven*, Robyns, Leuven, 1879, pp. 82–86.
DE MONT (Pol), Rijzende sterren. De Meester, Roeselare, 1879, pp. 18–19.
DE MONT (Pol), De « Meininger Theater-Gesellschaft » te Antwerpen, in: *Losse schetsen uit de letterkundige geschiedenis van onzen tijd*, Klock, Hasselt, 1889, vol. 1, pp. 220–221.
DEPREZ (Ada) (ed.), Karel van de Woestijne: verzameld journalistiek werk, Gent, Cultureel Documentatiecentrum, 1989, deel 5, p. 675.
DERICKX (Fe), De Fé vertelt… Drie-Kwart Eeuw Vlaamsch Tooneel te Antwerpen, Flor Burton, Antwerpen, 1932.
DE SCHRIJVER (Karel), Bibliografie der Belgische Toonkunstenaars sedert 1800, De Vlaamse Drukkerij, Leuven, 1958.

DE SCHRIJVER (Karel), Levende componisten uit Vlaanderen, De Vlaamse Drukkerij, Leuven, 1954.
DE SMET (Marc Michael), Vuurwerk in een kelder. Paul Gilson, in: *Muziek, een privilege*, 1992, vol. 2, N° 8, pp. 58–60.
DE WEVER (Franz), Paul Gilson et les Synthétistes, Impr. Saey, Brussel, 1949.
DEWILDE (Jan), De jonge man en de zee, in: *Muziek & Woord*, 2006, vol. 32, N° 387, p. 13.
DEWILDE (Jan), Gilson, Paul, in DE SCHRIJVER (Reginald) (ed.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Lannoo, Tielt, 1998, p. 1323.
DEWILDE (Jan), Set design by May Néama: Een aanzet tot interdisciplinaire samenwerking tussen Antwerpse kunsthogescholen, in: *FORUM+*, vol. 26, N° 2, 2016, pp. 52–54.
DUFOUR (Valérie), Strawinsky à Bruxelles, 1920-1960, in: *Mémoires de la Classe des Beaux-Arts*, Académie Royale de Belgique, Brussel, 2003, pp. 96–97.
DUFOUR (Valérie), Gilson, Paul, in: FINSCHER (Ludwig) (ed.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter, Kassel-Bazel, Personenteil 7, 2003.
DUFRANE (Jules), Annuaire musical de Belgique, Frameries, Dufrane-Friart, 1880–1884.
DUPONT (Frans), 75 jaar Symfonische Concerten van de Koninklijke Maatschappij voor Dierkunde van Antwerpen (1897-1972), Société Royale de Zoologie,Antwerpen, 1972.
D'HARICOURT, Jubilé Paul Gilson, in: *La Revue Musicale Belge*, 1925, vol. 1, N° 2, p. 8.
D'INDY (Vincent), Cours de Composition Musicale, A. Durand et Fils, Parijs, 1903.
D'INDY (Vincent), 100 Thèmes d'harmonie et réalisations (Opus 71), Roudanez, Parijs, 1907–1918.
D'INDY (Vincent), Cours de Composition Musicale (troisième livre), Durand et Cie, Parijs, 1950.
EDOUARD (Jacobs), Nomenclature des sociétés musicales de Belgique, Van Merlen, Antwerpen, 1853.
EECKELOO (Johan), François-Joseph Fétis and the Brussels Conservatory Library, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2008, vol. LXII, pp. 135–146.
EVANS (Robert), The Post-Classical Horn, in: TREVOR (Herbert) en WALLACE (John) (eds.), The Cambridge Companion to Brass Instruments, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
EVENEPOEL (Edmond), Le Wagnérisme hors d'Allemagne, Schott, Brussel, 1891.
FERKET (Johanna), 'Hebt gij de sage wel gehoord der schoone slaapster, in het bosch betooverd?' Sprookjeselementen en natuursymboliek in het libretto Prinses Zonneschijn (1894) van Pol de Mont, in: CEULEMANS (Adelheid) (ed.), *Van Ninette tot Herbergprinses: 150 jaar Vlaamse Opera*, Studiecentrum voor Vlaamse Muziek, Antwerpen, 2015, p. 68.
FORMENT (Bruno), Droomlanders: tovenaars van het geschilderde toneeldecor, Davidsfonds/CEMPER, Antwerpen, 2021.
FORMENT (Bruno), Refashioning Carmen at the Théâtre de la Monnaie, 1902", in: LANGHAM SMITH (Richard) en ROWDEN (Clair) (eds.), *Carmen Abroad: Bizet's Opera on the Global Stage*, Cambridge University Press, 2020.
FORMENT (Bruno), Zwanenzang van een illusie: de historische toneeldecors van de Schouwburg Kortrijk, KGOKK, Kortrijk, 2016.
FORMENT (Bruno), In kleur en op ware grootte: de operadecors van Albert Dubosq, in: MAES (Francis) en DE VOLDER (Piet) (eds.), *Opera: achter de schermen van de emotie*, Lannoo Campus, Leuven, 2011.
GABEAUD (Alice), Après du Maître Vincent d'Indy, Editions de la Schola Cantorum, Parijs, 1933.
GEVAERT (François-Auguste), Nouveau traité d'instrumentation, Lemoine et Fils, Brussel/Parijs, 1885, p. 210.
GEYSEN (Frans), Kanttekeningen rondom 2 fonoplaten, in: *Muziekmozaïek,* 1974, vol. 3, N° 1, pp. 16–17.

GIELEN (GEORGES), Paul Gilson (1865 - 1942). De componist die nooit doorbrak, in: *Onze Tijd*, 1998, N° 131, pp. 36–37.

GIJSSELS (WILLEM), Onze toondichters: Paul Gilson, in: *Vlaamsch Leven,* 1917, vol. 2, N° 32, p. 500.

GIJSSELS, (Willem), Prinses Zonneschijn, in *Lucifer,* 1905, vol. 5, N° 3, pp. 78–81.

GIJSSELS, (Willem), Prinses Zonneschijn van Pol de Mont en Paul Gilson, in: *Vlaamsch Leven,* 1918, vol. 4, N° 2, pp. 20–21.

GILSON (PHILIPPE), Neuf lettres de Désiré Pâque à Sylvain Dupuis, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap / Revue Belge de Musicologie*, 1993, vol. 47, pp. 251–258.

GILSON (PAUL), Notes de musique et souvenirs, Editions Ignis, Brussel, 1942.

GILSON (PAUL), Le tutti orchestral, Le Diapason, Brussel, 1913.

GILSON (PAUL), Manuel de musique militaire, Het Muziekfonds, Antwerpen, 1926.

GILSON (PAUL) EN REMY (ALBERT), Les Géniales Inventions d'Adolphe Sax – La Vie Tourmentée d'Adolphe Sax, Institut National Belge de Radiodiffusion, Brussel, 1939.

GILSON (PAUL), De Belgische toondichters (vert. Marcel Boereboom), programmabrochure van het N.I.R., 1936.

GILSON (PAUL), Quintes, octaves, secondes et polytonie: étude documentaire sur l'art musical, Schott Frères, Brussel, 1922.

GILSON (PAUL), Étude sur les intervalles diatoniques et chromatiques comme préparation à l'étude de l'harmonie, Le Diapason, Brussel, s.d.

GILSON (PAUL), Traité d' harmonie, Cranz, Brussel, 1926.

GILSON (PAUL), Manuel de Musique Militaire, Het Muziekfonds, Antwerpen, 1926.

GILSON (PAUL), Le Tutti Orchestral, Le Diapason, Brussel, 1913.

GREEN (EMILY H.), Dedicating Music, 1785–1850, Boydell and Brewer, Woodbridge, 2019.

GROSFILS (PAUL), La Musique en Belgique: le groupe flamand, in: *Le Mercure musical*, vol. 1, N° 6, 1905, p. 260.

GROUT (DONALD JAY) EN WILLIAMS (HERMINE WEIGEL), A Short History of Opera, Columbia University Press, 2003.

HABETS (ALFRED), Alexandre Borodine d'après la biographie et la correspondance publiées par M. Wladimir Stassoff, H. Vaillant-Carmanne, Luik, 1893.

HADERMANN (JAN), Paul Gilson wordt gevierd, in: *De Illustratie*, 2/6/1937.

HAINE (MALOU), Adolphe sax: sa vie, son œuvre et ses instruments de musique, Université de Bruxelles, 1980.

HOUZIAUX (JOSEPH), Un musicien belge méconnu, Gaston Knosp, 1874-1942, Tilff, 1970.

HUBERTI (GUSTAVE), Notice sur Joseph Dupont, in: *Annuaire de l'Académie Royale de Belgique,* vol. 68, Brussel, 1902.

HULLEBROECK (EMIEL), Een onderhoud met Paul Gilson, in: *Muziek-Warande,* 1925, vol. 4, N° 9, pp. 202–205.

HULLEBROECK (EMIEL), Zang en strijd. Levensherinneringen, Vink Antwerpen, Antwerpen, 1952.

JUSTUS, Koninklijke Vlaamsche Opera. Rond de herneming van Paul Gilson's "Zeevolk", in: *Het Handelsblad van Antwerpen,* 1928, vol. 84, N° 58, p. 1.

KENNIG (A.), Ecole Musicale, manuel des principes de la musique, A. Cranz, Brussel.

KOECHLIN (CHARLES), Traité de l'harmonie, Max Eschig, Parijs, 1928.

KOECHLIN (CHARLES), Évolution de l'harmonie, in: LAVIGNAC (Albert), Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, volume II, Ch. Delagrave, Parijs, 1925.

LAMY (FERNAND), De la vraie musique pour le peuple, in: *L'Aurore, Organe socialiste hebdomadaire, politique, artistique, littéraire, musical, social & économique*, 1925, vol. 2, N° 31, p. 106.

LEGRAND (FERNAND) E.A., Paul Gilson, in: *L'Aurore*, 1935, vol. 2. N° 31.

LEMMENS (DIRK), Parijs in de schaduw van Brussel, in: *De Munt in de ban van Wagner*, Vlaams Wagner Genootschap, augustus 1998.

LEYTENS (Luc), Beknopte kroniek van Jef van Hoof, ASLK, Antwerpen, 1986.
LEYTENS (Luc), Bij een dubbele verjaardag. Paul Gilson (1865-1942), in: *Kaderblad Jeugd en Muziek Vlaanderen,* 1992, N° 173, pp. 5–18.
LORRAIN (Marthe), Guillaume Lekeu. Sa correspondance, sa vie & son œuvre., Printing Co, Luik, 1923.
MADDENS (Jan), Paul Gilson, in: *Vlaanderen*, vol. 15, 1966, p. 382.
MADDENS (Jan), Een Vlaamse Figuur... Paul Gilson, in: *Jeugd en Muziek,* 1955, N° 16, pp. 5-6, N° 17, p. 5 en N° 18, p. 7.
MAES (Francis), Een geschiedenis van de Russische muziek van Glinka tot Sjostakovitsj, Boom, Amsterdam, 2006.
MAES (Francis), "Cette impression de barbarie et de civilisation raffinée": de mythe van Rusland op het podium van de Munt", in: COUVREUR (Manuel) en DUFOUR (Valérie) (eds), *La Monnaie entre-deux-guerres*, Cahiers du GRAM (ULB), Brussel, 2010, pp. 247–277.
MAUS (Octave), Trente années de lutte pour l'art, Librairie L'Oiseau Bleu, Brussel, 1926.
MAUS (Octave), La Captive, in: *L'Art Moderne*, 1902, vol. 22, N° 16, pp. 140–141.
MAUS (Octave), Le premier concert populaire, in: *L'Art Moderne,* 1905, vol. 25, N° 47, p. 376.
MCCULLOUGH (David M.), The Horn Quartet: An Historical Perspective, in: *The Horn Call*, April 1991, pp. 31–48.
MERCY-ARGENTEAU (Louise de), César Cui, esquisse critique, Fischbacher, Parijs, 1888.
MERCK (Louis-Henri), Méthode pour le cor à six pistons indépendants, Maison Beethoven, Brussel, 1872.
MESENS (E.L.T.), Paul Gilson et Monsieur Cattier, in *Music. Revue Mensuelle de la Musique et de la Danse*, 1925, vol. 2, N° 3, pp. 11–12.
MEULEMANS (Arthur), Anecdoten – Paul Gilson, Koninklijk Vlaams Muziekconservatorium (Arthur Meulemansfonds), Antwerpen, 1966.
MEULEMANS (Arthur), Paul Gilson, in: *Muziek-Warande*, vol. 1, N° 1, 1922, p. 4.
MEULEMANS (Arthur), Paul Gilson (1865-1942), Brussel, 1955, p. 3.
MEULEMANS (Arthur), Paul Gilson (1865-1942), in: *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, 1955, XVII, N° 1, p. 4.
MONET (August), Een halve eeuw Nederlands Lyrisch Tooneel en Vlaamsche Opera te Antwerpen: herinneringen, feiten, datums, namen, cijfers en anecdoten, Koninklijke Vlaamsche Opera, Antwerpen, 1939, p. 24.
MONET (August), In de Vlaamsche Opera, in: *Het Nederlandsch Tooneel*, 1910, vol. 16, N° 24, p. 2.
MONET (August), Dat is allemaal gebeurd. Een journalistenleven, L. Opdebeek, Antwerpen, 1952.
MOORTGAT (Alfons), Paul Gilson en Baron Joseph Ryelandt, in *West-Vlaanderen,* 1952, vol.1, N° 6, p. 209.
NICE (David), Prokofiev: From Russia to the West, 1891-1935, Yale University Press, New Haven, 2003.
NOYES (James Russell), Edward A. Lefebre (1835-1911): Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century, doctoraatsverhandeling Manhattan School of Music, 2000.
NUTEN (Piet), Toondichter Paul Gilson, in: *Wetenschap in Vlaanderen,* 1939, vol. 4, kol. 315-318.
ONTROP (Lodewijk), Over 'Prinses Zonneschijn, in: *Vlaanderen*, vol. 1, 1903, p. 572.
PELEMANS (Willem), De Vlaamse muziek en Peter Benoit, J. Hoste, Brussel, 1971.
PÉRONNET (Patrick), Saxons et Carafons: Adolphe Sax et le Gymnase musical militaire, un conflit d'esthétique, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2016, vol. 70, pp. 45–63.
PIETERS (Francis), The Royal Symphonic Band of the Belgian Guides: the story of a legendary wind band, vzw De Vrienden van de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen, Elsene, 2018.
PIETERS (Francis), Ook zij schreven voor blaasorkest, Molenaar Edition, Wormerveer, 1996.

PIETERS (FRANCIS), The Gymnase Musical Militaire, in: *WASBE World*, 2011 (juni), pp. 20–26.
PIETERS (FRANCIS), Van trompetsignaal tot muziekkapel, vzw Muziekcentrum, Kortrijk, 1981.
PIETERS (FRANCIS), Gilson, Paul, in: *Nouvelle Bibliographie Nationale*, Académie Royale de Belgique, Brussel, 2012, vol.11, pp. 156–159.
PIETERS (FRANCIS), Blaasmuziek en Harmonies-Fanfares, in *SABAM 75. 1922-1997*, Sabam, Brussel, 1997, p. 372–391 en pp. 392–409
PIETERS (FRANCIS), De Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen. Honderd jaar geluidsdragers, De Vrienden van de Koninklijke Muziekkapel van de Gidsen, Elsene, 2003.
PIETERS (FRANCIS), De Paul Gilsonviering van 1925, in *Fedekamnieuws,* 1982, vol. 27, N° 4, pp. 267–268.
PIETERS (FRANCIS), Gilson en de blaasmuziek, in: *Fedekamnieuws,* 1979, vol. 24, N° 2, pp. 96–99.
PIETERS (FRANCIS), Oompjes leerlingen, in: *Muziek & Woord*, 1997, vol. 23, N° 278, pp. 3–4.
PIETERS (FRANCIS), Paul Gilson : Father of Belgian Wind Band Music, in *Kongressbericht IGEB Banska Bystrica 1998* (*Alta Musica*, deel 22), Tutzing, 2000, pp. 307–324.
PIETERS (FRANCIS), Paul Gilson, in REHRIG (W.) (ed.), *The Heritage Encyclopedia of Band Music,* deel 3, Westerville Ohio, 1996, pp. 311–312.
PIETERS (FRANCIS), The Synthetists, in *Kongressbericht Abony /Ungarn 1994* (*Alta Musica*, deel 18), Tutzing, 1996.
PIETERS, (Francis), 50 jaar geleden overleed Paul Gilson, in: *Blaasblad. Nieuws van Molenaars' Muziekcentrale,* 1992, vol. 8, N° 2, pp. 10–11.
POLS (ANDRÉ MARIA), Vijftig jaar Vlaamsche Opera, P. Dirix, Antwerpen, 1943.
POLS (ANDRÉ MARIA), Vlaamsche muziek, Wiek Op, Brugge, 1944, pp. 59–60.
POOT (MARCEL), Een volksvriend. Paul Gilson, in: *Winterhulp*, 1942, N° 5, pp. 13–14.
POOT (MARCEL), Paul Gilson, in: *Savoir et Beauté*, 1957, vol. 37, N° 2, pp. 1795–1796.
POOT (MARCEL), Paul Gilson, Professeur, in: *L'Aurore,* 1925, vol. 2, N° 31, p. 104.
POURVOYEUR (ROBERT), Prinses Zonneschijn, in: *Muziek & Woord,* 1993, vol. 19, N° 228, pp. 6–7.
QUITIN (J.), Douze lettres inédites de Guillaume Lekeu à Paul Gilson, in: *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie,* 1977, vol. 6, N° 19, pp. 1–7.
RENIEU (LIONEL), Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à ce jour, Editions Duchartre & Van Buggenhout, Parijs, 1928.
RESSELER (VICTOR), De Koninklijke Vlaamsche Opera te Antwerpen, Comité der Antwerpsche Propagandawerken, Antwerpen, 1941.
RIESSAUW (ANNE-MARIE), De toonzetting van Pol de Monts gedicht '0 kom met mij in den lentenacht' door Paul Gilson en Frank van der Stucken. Vergelijkend onderzoek naar de musico-literaire verhoudingen, in: DE HEN (Ferdinand) (ed.) *Liber amicorum J. L. Broeckx,* Rijksuniversiteit Gent- Seminarie voor Musicologie,Gent, 1986, pp. 263–296.
RIMSKY-KORSAKOV (NIKOLAY ANDREYEVICH), My Musical Life, Faber and Faber, Londen, 1989.
ROBIJNS (JOZEF), Vlaamse musici in de 'Académie Royale', in: VERBEKE (G.) (ed.) *Acta van het Colloquium 'De Weg naar eigen Academiën, 1772- 1983'*, Koninklijke Academie van België, Brussel, 1982, pp. 179–197.
RORICH (CARL), Manuel de la conduite indépendante des voix (vert. Paul Gilson), Cranz, Brussel, 1931.
RUDELSHEIM (MARTEN), De Meiningers en de tooneelschikking bij ons, in: *De Violier*, 1898, vol. 4, N° 18, p. 84.
RYELANDT (JOSEPH), Prinses Zonneschijn de P. Gilson au Théâtre de la Monnaie, in: *Durendal*, vol. 11, 1905, p. 670.
SABBE (MAURITS), MONTEYNE (Lode) en COOPMAN (Hendrik), Het Vlaamsch tooneel, Colassin, Brussel, 1927, pp. 330–331.

SCALDIS, Bij den zeventigsten verjaardag van Paul Gilson, in: *De Stad,* 1935, vol. 8, N° 12, p. 373.
SCHEPPERS (H.), Kronieken van Ruisbroeck, [uitgeverij onbekend], 2003.
SCHOEMAKER (MAURICE), Brelan de Festivals Gilson à la Société de Zoologie, in: *La Revue Musicale Belge,* 1926, vol. 1, N° 9, pp. 11–12.
SCHOENBERG (ARNOLD), Style and Idea, Philosophical Library, New York, 1950.
SOLVAY (LUCIEN), Une vie de journaliste, J. Lebegue & Cie, Brussel, 1934.
SOLVAY (LUCIEN), L' Evolution théâtrale, Van Oest, Brussel, 1922.
SOLVAY (LUCIEN), Mémoires d'un solitaire, Nouvelle Société d'éditions, Brussel, 1942.
SOLVAY (LUCIEN), Notice sur Jan Blockx, M. Hayez, Brussel, 1920.
SOLVAY (LUCIEN), Notice sur Léon Du Bois, Palais des Académies, Brussel, 1938.
SOLVAY (LUCIEN), Notice sur Maurice Kufferath, M. Hayez, Brussel, 1923.
SOUBIES (A), Histoire de la Musique. Belgique. Le XIXe siècle, E. Flammarion, Parijs, 1901.
STENGEL (ROGER), Guillaume Lekeu (1870-1894), Editions de la Nouvelle Revue Belgique, Brussel, 1944.
STREET (WILLIAM), Elise Boyer Hall, America's First Female Concert Saxophonist: Her Life As Performing Artist, Pioneer of Concert Repertory for Saxophone and Patroness of the Arts, doctoraatsverhandeling Northwestern University, 1983.
STYNEN (LUDO), Pol de Mont: een tragisch schrijversleven, Polis, Antwerpen, 2017.
SUTTONI (CHARLES), Liszt and Louise de Mercy-Argenteau, in: *Journal of the American Liszt Society*, 34, 1993, pp. 1–10.
SWOLFS (LAURENT), Souvenirs de théâtre et de Coulisses, Wellens & Godenne, Brussel, [1943], p. 89.
THEYS (CONSTANT), Korte geschiedenis van Ruisbroek, R. Hessens, Brussel, 1940.
TINEL (PAUL), Edgar Tinel, Editions Universitaires, Brussel, 1946.
VAN DEN BORREN (CHARLES), Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1951.
VAN DEN BOS (GERDA), Vlaamse balletkompon*isten*, in: *Gamma,* 1976, vol. 28, N° 1, pp. 9–12.
VAN DEN BOSSCHE (STEFAN), Zuiver en ontroerend beweegloos: prerafaëlitische sporen in de Belgische kunst en literatuur, Garant, Antwerpen, 2016.
VAN DEN BUYS (KRISTIN) EN SEGERS (KATIA), Het Orkest. Van Radio-Orkest tot Brussels Philharmonic in Flagey, Lannoo Campus, Leuven, 2013.
VAN DEN BUYS (KRISTIN), Brussels, crossroads of French, Germanic and Russian musical modernism in the interwar period (1919-1940), in: BALLESTER (Jordi) en GAN QUESADA (German) (eds.), *Music Criticism 1900-1950*, Brepols Publishers, Turnhout, 2018, pp. 23–40.
VAN DEN BUYS (KRISTIN), Rimsky-Korsakov opera's and ballets in the interwar period in Brussels (1919-1938), in: ADER (Lidia) (ed.), *Rimsky-Korsakov at 175: A Survey of his Legacy Year on Year*, State St. Petersburg Museum of Theatre and Music, 2019.
VAN DER LINDEN (ALBERT), Claude Debussy, Octave Maus et Paul Gilson, in: *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1962, vol. 16, N°1/4, p. 116.
VAN DER LINDEN (ALBERT), Lettres de G. Lekeu à O. Maus (1892 - 1893), in: *Revue Belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap,* 1949, vol. 3, N° 3, pp. 155–164.
VAN DER MUEREN (FLORIS), Vlaamsche muziek en componisten in de XIXe en XXste eeuw, Kruseman, 's Gravenhage, 1931.
VAN DER MUEREN (FLORIS), De Zee van Paul Gilson, in: BOEREBOOM (Marcel) (Ed.), Leren luisteren, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1962, N° 5, p. 8.
VAN DER MUEREN (FLORIS), Perspectief van de Vlaamse muziek sedert Benoit, Heideland, Hasselt, 1961.
VAN DEUREN (A.), Prinses Zonneschijn van Pol de Mont-Paul Gilson, in: *Vlaamsche Muziek,* N° 2, Antwerpen, s.d., pp. 21–24.
VAN DIJCK (LEEN), Het ontstaan van Van Nu en Straks. Een brieveneditie 1890-1894, Centrum voor de studie van het Vlaams Cultuurleven, Antwerpen, 1988.

VAN HAMME (P.), Paul Gilson, in: *Haro!*, N° 1, p. 3.

VAN HOLEN (JAAK), Inventaris van het Fonds Paul Gilson (Conservatoire royal de Bruxelles/ Koninklijk Conservatorium Brussel), 1996.

VAN HOLEN (JAAK), Balakirews tweede pianoconcerto, in: *Muziek & Woord*, 1984, vol. 10, N° 117, p. 30.

VAN HOLEN (JAAK), Belgisch-Russische briefwisseling, in: *Nieuwe Vlaamse Muziekrevue*, 1999, vol. 6, N° 4, pp. 50–54.

VAN HOLEN (JAAK), Marines in klanken, in: *Vlaanderen*, 2000, vol. 49, N° 3, pp. 188–193.

VAN HOLEN (JAAK), Parijs - Brussel - Sint-Petersburg : 100 jaar geleden, in: *Muziek & Woord,* 1997, vol. 23, N° 277, pp. 4–5.

VAN HOLEN (JAAK), Paul Gilson. Bezettings-bestuurder voor twee maanden, in: PERSOONS (Guido) (ed.), *Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen. 1898 School Conservatorium Hogeschool 1998. Traditie en vernieuwing,* Hogeschool Antwerpen, Antwerpen, 1998, pp. 281–284.

VAN HOLEN (JAAK), Paul Gilson in Amsterdam, in: *Nieuwe Vlaamse Muziekrevue*, 2001, vol. 8, N° 3, pp. 63–65 en N° 5, 2001, pp. 54–56.

VAN HOLEN (JAAK), Paul Gilson op de lessenaar, in: *Muziekkrant,* 1980, vol. 2, N° 2, pp. 28–29.

VAN HOLEN (JAAK), De orgelmuziek van Paul Gilson (1865-1942). Componeren ten dienste van ..., in: *Orgelkunst*, 1997, vol. 20, N° 2, pp. 26–30.

VAN HOLEN (JAAK), Een nieuwe opname van werk van Paul Gilson, in: *Nieuwe Vlaamse Muziekrevue*, 2004, vol. 12, N° 4, pp. 44–45.

VAN HOLEN (JAAK), Gilson, Paul, in: MATON (J.), *Nationaal Biografisch Woordenboek*, deel 9, Koninklijke Vlaamse Academie van België, Brussel, 1981, kol. 303–312.

VAN HOLEN (JAAK), La Captive bevrijd, in: *Muziek & Woord,* 1995, vol. 21, N° 255, pp. 5–6.

VAN HOLEN (JAAK), Lotgevallen van een Belgisch componist, in: *Muziek & Woord,* 1992, vol. 18, N° 216, pp. 4–5.

VAN HOOF (JEF), Gedachten van Jef van Hoof. Over Paul Gilson, in: *Harop,* 1969, vol. 21, N° 5, pp. 149–150.

VAN HOOF (JEF), Paul Gilson, de kunstenaar en zijn werk, in *Vlaamsch Leven,* 1917, vol. 2, N° 32, pp. 501–503.

VAN HOOF (JEF), Paul Gilson. De kunstenaar en zijn werk, in: *Vlaamsch Leven*, 1917, vol. 2, N° 32, p. 503.

VANHULST (HENRI), Gilson, Paul, in SADIE (Stanley) (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* deel 7, Macmillan Publishers Limited, Londen, 1980, pp. 384–385.

VANLANDSCHOOT (ROMAIN), Albrecht Rodenbach, Lannoo, Tielt, 2002.

VAN LERBERGHE (CHARLES), Lettres à Fernand Séverin, La Renaissance du Livre, Brussel, 1924.

VAN SCHOOR (JAAK) (ED.), Herman Teirlinck: Brussel 1900, Elsevier/Manteau, Antwerpen, 1981.

VERBRUGGEN (RENAAT), Koninklijke Vlaamse Opera Antwerpen: Gedenk-klanken 1883-1963, Centrum voor Studie en Documentatie vzw, Antwerpen, 1965, pp. 19–20.

VERDEBOUT (LUC), Guillaume Lekeu. Correspondance. Introduction, chronologie et catalogue des œuvres, Mardaga, Luik, 1993.

VERGAUWEN (DAVID), Joseph Ryelandt. Een culturele biografie van een romantisch componist in het fin-de-siècle Brugge, ASP Editions, Brussel, 2020.

VERHEYDEN (EDWARD), Paul Gilson: "Traité d'Harmonie" en deux volumes. Bruxelles A. Cranz, *in: Muziek-Warande, tijdschrift voor muziekminnende Vlamingen*, 1922, N° 12, p. 279.

VERHEYDEN (EDWARD), Paul Gilson, in: *Ons Volk Ontwaakt,* 1913, vol. 3, N° 3, pp. 1–2.

VERHIEL (TON), Entdeckungen im Saxophonrepertoire (Teil II), in: *Sax-Info*, 1994, vol. 10, N° 20, pp. 22–25.

VERTOMMEN (Luc), Some Missing Episodes in Brass (Band) History: Jules Demersseman and his Music for the Trombone with Six Independent Valves, Paul Gilson and the Fanfare Wagnérienne, doctoraatsverhandeling University of Salford, 2011.
VERTOMMEN (Luc), Paul Gilson en zijn werken voor blaasorkest, Band Press, Zaventem, 2017.
VERTOMMEN (Luc), The Tydfil Overture, in: *Brass Band World*, 2016, N° 257.
VON OETTINGEN (Arthur), Harmoniesystem in dualer Entwicklung. Studien zur Theorie der Musik. Dorpat, Leipzig, 1866.
VOS (Staf), Dans in België 1890-1940, Universitaire Pers Leuven, Leuven, 2012.
WAHON DE OLIVEIRA (Olivia), De l'intérêt de Fétis pour les instruments Sax à la création de la classe de saxophone (1867) au Conservatoire royal de Bruxelles, in: *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 2016, vol. LXX, pp. 197–204.
WANGERMEE (Robert), La Musique Belge Contemporaine, La Renaissance du Livre, Brussel, 1959.
WAUTERS (Karel), Wagner en Vlaanderen 1844–1914: Cultuurhistorische studie, KANTL, Gent, 1983.
WEYLER (Walter), In memoriam Paul Gilson, in: *De Vlag,* 1942, vol. 4, N° 11, pp. 533–534.
WEYLER (Walter), "Paul Gilson und seine Oper 'Prinses Zonneschijn'.", in: *Die Musik. Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP*, 1938, vol. 31, N° 3, pp. 179–183.
WILLAERT (Hendrik), Omtrent 'Prinses Zonneschijn', in: *Ons Erfdeel*, 1983, vol. 26, pp. 446–447.

ALGEMEEN REGISTER

A

B

C

D

E

F

M

N

O

P

Q

R

T

V

W

Y

Z